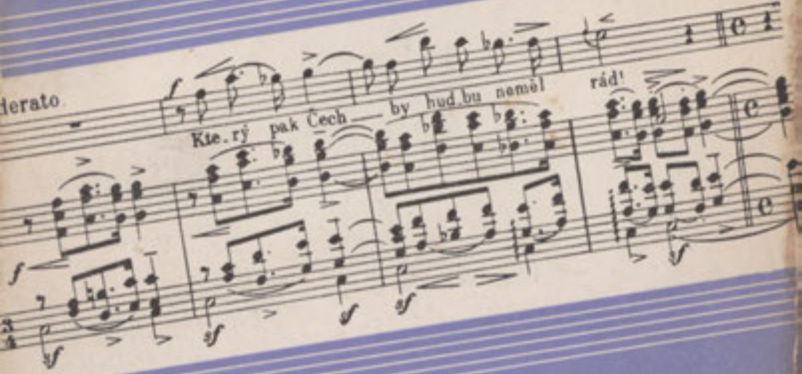

CELESTIN RYPL

Promluvme si O HUDBĚ!

ORBIS - PRAHA

Ich glaube, daß der
[R]uf der čechischen Nationalität einer musikalischen ziemlich alt und
bekannt sei, ~~[illegible]~~ und eben diesen zu erhalten, ihn
zu beleben, und ihn mehr und mehr zu heben, ist die Aufgabe jedes
des Künstlers, der zugleich von wahrer Vaterlandsliebe beseel[t]
ist. Ich, ich mache bloß den Anfang. — Friedr. Smetana

CELESTIN RYPL

Promluvme si o hudbě!

1944

ORBIS · PRAHA

III. vydání v květnu 1944

Předmluva

Psáti o hudbě je pro skladatele úkolem zvláštním, poněvadž jeho vlastním úkolem je psáti hudbu a nikoli psáti o ní. Pro skladatele je to úkol jaksi pasivní. Píší-li o hudbě ti, jichž je to úkolem, totiž hudební spisovatelé, vybírají si skoro vždy pouze jednotlivé úseky hudby a mají s nimi ještě hodně práce. Kdyby si takový hudební spisovatel nebo theoretik vzal za úkol psáti o hudbě tak, aby vyčerpal všechny složky hudební theorie, pak by si tím postavil před sebe vlastně životní úkol, a to by ještě zdaleka nevyčerpal všechno to, co možno o hudbě říci a psáti. Odvětví práce o hudbě a složek, jichž se hudba dotýká, je opravdová spousta. Proto žádné pojednání a zejména pojednání krátké nemůže ani zdaleka obsáhnouti celou hudbu. Je však možno, aby se vybralo něco z hudební theorie a z otázek, které jsou aktuální, aspoň to, o čem lze předpokládati, že vzbudí zájem čtenáře, nebo to, o čem se při společenských debatách hovořívá a o čem bývají hudebníku kladeny otázky. Zájem tu jistě je — a u nás zvláště.

My Češi neseme hrdě název národa hudebního a národa hudebníků, a to plným právem. Je jistě málo zemí, kde se rodí tolik a tak znamenitých hudebníků, a proto byla tato země kdysi zvána konservatoří Evropy. A plným právem. Právě v poslední době začínají objevy vzácných památek barokní hudby v Čechách. Teprve teď při postupném provozování těchto klenotů poznáváme, jak bohatý byl tenkrát hudební život v Čechách. Tu si teprve uvědomujeme, do jakého prostředí přišel kdysi W. A. Mozart

její účin na cit a ducha posluchače. Pohybuje se a její výstavba bývá pečlivě rozdělena.

Na vzniku melodie poznáme již zručnou ruku umělcovu, jeho architektonické schopnosti, cit, přemýšlivost a také jeho řemeslnou schopnost, neboť musí při práci uvažovati o tom, hodí-li se jeho melodie na příklad pro lidský hlas, který se melodií jistě nejdříve obíral, nebo pro rozsah a charakter nějakého hudebního nástroje, který vznikl později jako náhrada hlasu lidského.

Jako má melodie při svém vzniku zapotřebí složitějšího procesu než rytmus, tak také její vnímání posluchačem je obtížnější. Snáze tedy posloucháme vojenský pochod, který nás podmaní již svou rytmičností, nežli na příklad nekonečnou melodii Wagnerovu v Tristanu a Isoldě. Populární melodii vnímáme ovšem lehčeji. Čím méně je však melodie populární, tím více nároku klade na hudební vyspělost posluchače, který musí pak k poslechu přistoupiti již se zvláštní zálibou a zaujetím, a předpokládá u něho již určitou dávku zvláštní vnímavosti. Těmito vlastnostmi stojí melodie daleko výše než rytmus.

Harmonie je současným zněním dvou nebo více tónů najednou. My hudebníci, kteří hudbu píšeme, řekneme zároveň, že vzniká současným zněním dvou nebo více tónů nad sebou, poněvadž tak totiž harmonii píšeme. Tuto definici a hlavně výraz „nad sebou" si musíme blíže vysvětliti. To, co slyšíme, si představme jako průřez shora dolů, tedy ve směru svislém. Vštěpme si důkladně tento pojem svislosti, poněvadž je základním pojmem harmonie, i když se k ní dostáváme jinými způsoby, na příklad kontrapunktem, jak seznáme později.

Harmonie je podkladem hudby tak zvané homofonní (jednohlasé), kde jeden hlas, obyčejně nejvyšší, je veden samostatně, zatím co ostatní jej pouze podporují. Slyšíme-li tedy na příklad zpívati nějakou národní píseň čtyřhlasně, nemyslíme na hlas střední nebo na hlas základní, nýbrž právě na tu melodii, kterou mívá obyčejně soprán, tedy hlas nejvyšší. Tak v písni U panského dvora vnímáme v prvé řadě melodii v sopránu, ve hlasu nejvyšším. Její průvod v ostatních hlasech nás tolik nezajímá.
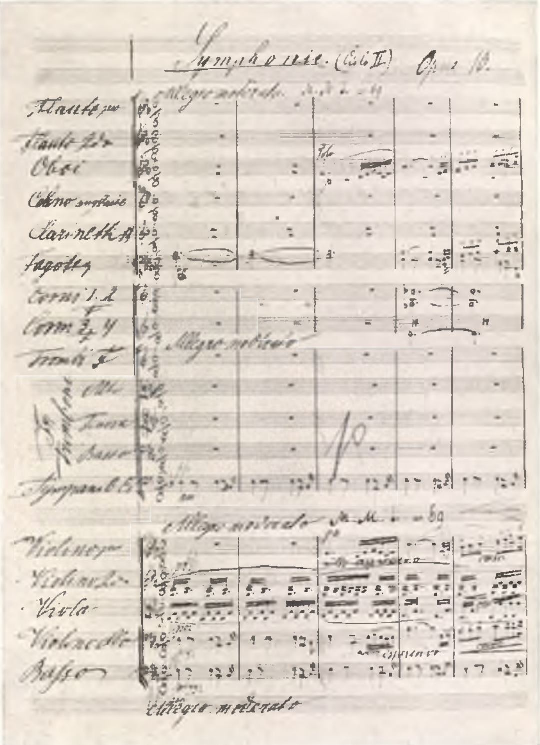
To, co slyšíme právě v harmonii, je akord. Ten může býti troj-, čtyřnebo i vícezvuký. Základní akordy povstávají tím, že se nad sebe staví

tercie. Jsou-li nad sebou postaveny dvě tercie, je to trojzvuk. Přirovnával se kdysi k božské Trojici. My si jej můžeme, jak říkal Foerster, srovnati také s rodinou. Základním tónem je otec, vrchním tónem je žena a mezi nimi dítě. Je-li dítě zdrávo, tedy trojzvuk durový, je-li nemocno, mollový; celá rodina bývá pak smutna.

Pamatujte si z toho třeba jenom to, že jdete-li do koncertu, cokoliv slyšíte, je vaším prvním vjemem harmonie. Nebojte se toho slova, neboť je v základě přívětivé a dělá vám jaksi dobře. A nepřemýšlejte při poslechu o tom, že jsou různé druhy akordů a jakým způsobem povstávají. Stejně jako vy, chce přece i skladatel, který má ovládati theorii, aby jeho akord, jeho harmonie byly pěkné i zajímavé. Uvědomte si však také, že slovo harmonie se převzalo, řekněme též do básnictví, do mluvy, i do všedního života, a že se jím nazývá soulad. I v harmonii jsou akordy, které v nás vzbuzují soulad; jsou to akordy konsonantní. Těmi ovšem harmonie není vyčerpána.

Disonance. Hudebník se ovšem nemůže vždycky obírati tímto souladem, poněvadž vyjadřuje někdy své city velmi stroze a tak dochází k akordům, které se posluchačům na první poslech nelíbí, neboť nejsou souzvučné (konsonantní), nýbrž nesouzvučné (disonantní). Ale zvyknete si na ně a jak dobře si na ně můžete zvyknouti, když pochopíte jejich oprávnění a význam. Vmyslete se také do toho, že skladatelovo myšlení se béře jinými cestami než jsou cesty vaše jakožto posluchačů. Tam, kde vás disonance na první poslech překvapí, je skladateli přímo potřebou. Vzpomeňte si na příklad na předehru ke druhému dějství Její pastorkyně, které je naplněno násilnou smrtí dítěte. Hrůza, kterou na tuto událost reagoval skladatel a kterou chce obecenstvu předvésti, se sotva dá líčiti jinak, než zase hrůzně, a proto tu slyšíme disonanci gis-a, která námi otřese, ale kterou nakonec budete vnímati jako nutnost.

Nesmíme tedy vždycky harmonii zaměňovati s libozvukem. Bude nám to někdy dělati potíže, ale budeme se vždycky ptáti proč: proč disonanci slyšíme a proč jí skladatel užívá. Někdy se nám zdá disonance dokonce velmi snesitelná, při tak zvaných prodlevách, kde na základním tónu se objevují různé i disonantní akordy. Tak na příklad prodlevu na začátku Sukovy Pragy vnímá každý jako otevření knihy, která nám bude vypra-



První strana z rukopisné partitury symfonie Es-dur od Antonína Dvořáka
z roku 1873.

vovati o osudech tohoto města až k triumfálnímu závěru. Ale stejně nás upoutají i takové disonance, které se nerozvedou v nějaký libozvučný akord, jak bývá pravidlem. Disonance je ostatně problémem i fysiologickým a víme hlavně z poslední doby, že si ucho dovede velmi zvykati. Někdy nám také přispívá k zesílení zvuku. Je prostředkem, aby nějaké místo znělo silněji, vášnivěji a mocněji než na příklad nějaký smírný akord. Problém disonance nám tedy bude něčím, co nechceme odmítati, a může nám býti etapou našeho vnímání. Disonance může býti i malebná a i absolutně chtěná a my budeme hledati vždy její opodstatnění.

Je vlastně jakýmsi protikladem, že v kapitole o harmonii uvažujeme tolik o disonanci. Snad je v disonanci něco neřestného, příliš smyslného a nepěkného, ale i to nás vábí a přitahuje, stejně jako rozrušuje a odpuzuje. Vždyť celá averse proti moderní hudbě pochází z toho, že se posluchači lekají disonancí. Je ovšem smutné, slyší-li posluchač z moderní hudby právě jen ty disonance a proto ji odsuzuje.

Harmonická paleta nemůže zůstati pro všechny věky stejná. Jako moderní malíři hledají stále nové barvy a výrazy stejně jako sochaři a architekti, tak i moderní hudebníci hledají mimo jiné prostředky také jiné barvy. A disonance je barva. Barva tlustě nanesená, křiklavá a průrazná. Stejně jako kdysi Mozart (snad to prý byl Mozart sám) užívá v Donu Juanovi po prvé tenkrát nezvyklých nástrojů, trombonů, spěje moderní umělec k užívání nových barev, disonancí. Beethoven v symfonii Eroice užívá také disonancí, nad nimiž se ještě dnes vrtí hlavou. Vždyť disonantní jsou již mnohé nástroje moderního orchestru samy o sobě.

Disonance a chromatiky Wagnerovy nám otevřely celý svět moderní hudby a my si dnes moderní hudbu nedovedeme představit bez Tristana a Isoldy. Čím komplikovanějšími a rafinovanějšími se během doby stávaly city lidí jejich kultivovaností, tím složitěji také se ovšem museli vyjadřovati. Těžko by bylo líčiti Tristana harmoniemi doby Mozartovy. Tytam jsou doby, kdy se harmonie označovala generálbasem („číslovaným basem"), kdy stačilo pouze číslování, aby byl zahrán nějaký akord. I Bach ještě tímto způsobem pracoval. Při tehdejších jednoduchých harmoniích mohl míti tento způsob jakýsi stenograficko-praktický význam.

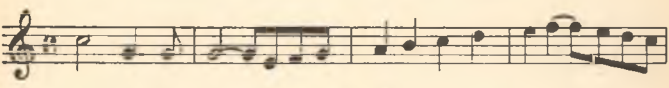
Mluvili jsme při harmonii o disonancích, tedy vlastně o něčem proti-

kladném. A proč? Poněvadž takové odborné názvy jako harmonie a disonance jsou postrachem jenom proto, že jsou nejasné obyčejnému posluchači, jehož právě disonance při harmonii lekají a odpuzují.

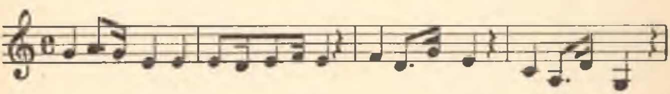
Kontrapunkt. Druhým takovým výrazem, kterého se publikum velmi bojí, je slovo kontrapunkt. Má v sobě něco záhadného, obávaného a nesrozumitelného. Pamatuji se, že v mém rodném městě byla společnost exklusivních hudebníků, kteří se nazývali kontrapunktiky. Chtěli si tím dodat nádechu přísných zasvěcenců, esoteriků. Jsem dnes přesvědčen, že z nich kontrapunkt dobře neznal ani jeden a že jako praktičtí hudebníci stáli před kontrapunktem také jako před záhadou.

Co to ten kontrapunkt je? Kontrapunkt je pohyb dvou nebo více samostatných hlasů vedle sebe podle určitých pravidel. Pohyb je jeho nejdůležitější složkou. Poslouchali-li jsme dříve harmonicky, jak o tom byla předtím řeč, poslouchali jsme v daném okamžiku něco pevného. Nyní poslouchejme také harmonicky, ale jako průřez pohybu kontrapunktického. Pohyb kontrapunktický je mnohem složitější a je zřetelný pouze člověku zasvěcenějšímu. Pohybují se tu dva nebo více samostatných hlasů vedle sebe podle určitých přísných pravidel. Definovali-li jsme dříve harmonii jako pojem vertikální, je nám pohyb kontrapunktický pojmem horizontálním. Posloucháme-li jej, tu slyšíme především jeho průřez vertikální čili harmonický v daném okamžiku. Tak se totiž zběžně našemu sluchu jeví. Vnímáme jej tedy harmonicky, čili vertikálně.

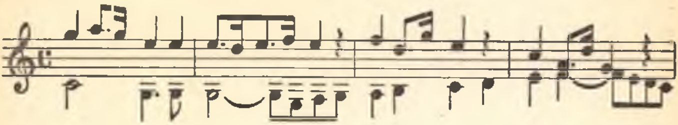
Řeknu vám to názorně: musí tu býti pohyb a musí tu býti samostatné hlasy. Mnozí znáte základní motiv Mistrů pěvců norimberských



a znáte jistě také známou píseň Escamilla z Carmen, Toreadore smělý.



Spojíme-li tyto dva motivy
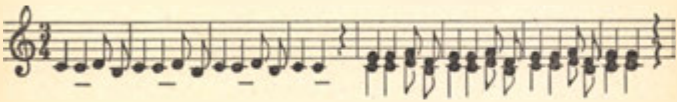


máme příklad dvojitého kontrapunktu. Rozebereme si jej ještě blíže: sledujeme oba motivy v jejich horizontální platnosti, totiž jako motiv Mistrů pěvců norimberských a jako píseň Escamillovu, ale spojíme-li je a dáváme-li jim současně zaznívati, slyšíme také jejich harmonický (vertikální) průřez. Máme kontrapunktu učiněno zadost, neboť jsme vypracovali kontrapunktický příklad. Hodí se totiž k sobě, a dávají nám velmi názorný příklad jak samostatnosti, tak i pohybu. Je to tak zvaný kontrapunkt Büllowův, onoho znamenitého německého hudebníka, který si dovede zavtipkovati i v šedé theorii. Je to příklad názorný, poučný a vtip velmi výstižný i duchaplný pro celou tu záhadu, kterou se vám zdá kontrapunkt býti. Při těchto dvou motivech je to ovšem zvláštní šťastná shoda, že se k sobě opravdu hodí, přes to, že každý z těchto motivů napsal jiný skladatel. Je to ovšem také pouhý vtip, neboť jinak si kontrapunkt musí skladatel tvořiti sám ze svých motivů. Neobyčejně zdařilým a vtipným kontrapunktem oplývá na příklad předehra k Mistrům pěvcům norimberským od Richarda Wagnera.

Mimo to si o kontrapunktu pamatujte, že je to záležitost počtářská a že se tu hudba nejvíce přibližuje matematice.
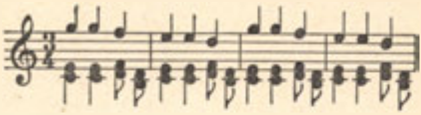
Kánon. Do kontrapunktu patří také kánon. Nastupuje jeden hlas po druhém a každý hlas napodobí naprosto přesně melodii předchozího hlasu od první až do poslední noty, na stejném nebo na jiném stupni. To je taková složitá věc, ale my si ji ulehčíme příkladem naší národní písně Bejvávalo:

I. hlas: Bejvávalo, bejvávalo, bejvávalo dobře, bejvávalo, bejvávalo, bejvávalo dobře.



II. hlas: Bejvávalo, bejvávalo, bejvávalo dobře,

Tam nastupují také hlasy po sobě a pak se tam ozve ještě kontrapunkticky myšlené: Za našich mladých let, bejval svět jako květ.



Je to ovšem kánon nedokonalý, ale jistě vám osvětlí to, čím kánon v hudbě je a může být.

Nejlepší kontrapunkt je ten, při kterém necítíme jeho pracný vznik. Vzpomeňme si na Mozartovu Jupiterskou symfonii, kde nám Mozart vysype pětinásobný kontrapunkt, aniž cítíme něco z té ohromné práce. Je to svěží a pohyblivé, jako by to tryskalo, bez jakékoliv námahy. Také náš Foerster má krásný trojnásobný kontrapunkt ve své IV. symfonii. Je tedy kontrapunkt práce velmi řemeslná i důmyslná a čím méně v hudbě toto řemeslo slyšíme a cítíme, tím je to ovšem lépe. Kontrapunkt vyjadřuje obyčejně myšlení složité a tu je nejvíce na místě. Vzpomeňme si, jaké pravé kontrapunktické divy tvořili Bach a Reger. Nikdy byste ani neřekli, co práce a důmyslu v tom vězí, neboť vše plyne nenuceně, brzy jako potok a brzy jako bouřlivé moře. A uvažme přitom, že harmonická pravidla nejsou daleko tak přísná jako kontrapunktická, kde je skladatel vázán přísnými pravidly jako okovy.

Fuga. Jiným hrozným a obávaným slovem je fuga. Je to přísná kontrapunktická forma. Pracuje se v ní tedy pouze kontrapunkticky a podle pravidel obzvláště přísných. Jsme tu vázáni pravidly nejen co do kontrapunktu, nýbrž i co do formy. Je to skladba vícehlasá, kde se jeden nápad (thema) zpracovává všemi možnými způsoby. Fuga se dělí na tři díly: exposici, provedení a závěr (kadence). V exposici se thema uvede ve všech hlasech, napřed v jednom bez průvodu, pak v druhém s provázejícím hlasem prvním, který již hrál v úvodu, pak ve třetím za průvodu dvou prvních hlasů a potom třeba ještě v jiných hlasech — záleží na tom, kolik hlasů fuga má — zatím co hlasy, které dříve thema již uvedly, doprovázejí. Thema fugy musí být nejen samostatné, jak je tomu u skladeb

kontrapunktických pravidlem, ale i charakteristické a důrazné, zvláště jeho začátek, který se nazývá hlava. S pomocí této hlavy můžeme pak snadno sledovati thema v průběhu celé práce. Když nápad (thema) byl v exposici řádně a podle všech pravidel uveden a představen, je zpracováván velmi důkladně v tak zvaném provedení. Tak na příklad se představí sice v původní formě, ale jakoby v jiném šatě, pak se obrací (t. zv. převrat), takže jej poznáme pouze z jeho rytmu, z obrácených intervalů, délky a časomíry. Pak se objeví v tak zvaných těsnách, kde thema přichází v jednom hlase, ale již před ukončením přeruší jeho plynulý tok nástup téhož thematu v jiném hlasu, zatím co původní hlas, který thema přinesl, se může měniti. Thema se také zmenšuje (t. zv. diminuce) a zvětšuje (t. zv. augmentace). V kadenci se pak ještě jednou zablýskne na prodlevě v basu znovu co nejdůrazněji.

Je to práce plná řemeslné zručnosti, důmyslu a vtipu a připomíná jakýsi fantastický a bizarní početní úkol, kde se odčítá (těsny), dělí (diminuce) a násobí (augmentace). Ke komposici fugy je zapotřebí veliké zručnosti a umu, neboť skladatel musí být vtipný ve své práci a přitom je vázán nejpřísnějšími pravidly. Je to někdy, jako by se měly dělat přemety ve svěrací kazajce. Není divu, že přitom vzniká šibeniční humor. Ale v zásadě je to práce vážná a ponejvíce vážného obsahu, tak jak fugu psali Bach, Händel a Reger.

Proč píše skladatel fugu? Někdy ji píše proto, aby ukázal, jakým je důkladným kontrapunktikem. Bach napsal sbírku fug s preludii, Wohltemperiertes Klavier, která je základem celého klavírního umění, i po stránce technické. Psal ji nejen jako dovedný řemeslník, nýbrž jako klavírní pedagog, poněvadž věděl, že prsty se ve fuze naučí hráti samostatně. Řekne-li vám proto někdo fuga, vzpomeňte si na Bacha a vzpomeňte si také na Regera.

Některý skladatel však nepíše fugu jako fugu, nýbrž jako vyjádření svých velmi komplikovaných pocitů a to je ještě umělečtější. Znáte jistě všichni Z českých luhů a hájů z Mé vlasti od Bedřicha Smetany. Je to líčení české krajiny ve velmi národním tónu. Cítíme přímo její dech, ba slyšíme i venkovskou hudbu a vše jest nám přístupné a milé. Najednou však zatajíme dech a slyšíme v houslích s dusítky krásný motiv, který

nám připomíná parný den s bzukotem včel a lesního hmyzu. Totiž jeho provedení. Je to fuga, byť i ne formálně ukončená, ale přece s mnoha náležitostmi fugy. Co tím asi chtěl Smetana vyjádřit? Představujeme si jej ležícího na okraji lesa a dívajícího se na milovanou krajinu. Jeho hlavou táhnou pak složité myšlenky, snad i starosti a do toho zaznívá šumění větru v korunách stromů a tajemný šelest, který vydává les. Po těchto hlubokých myšlenkách se Smetana vrací geniálním způsobem zase k jednoduchému bezprostřednímu veselí, které se zachvívá tancem. I Verdi, který dovedl býti někdy velmi lehkovážný, zakončil svoji vlastní doménu, operní tvorbu, fugou ve Falstaffovi. I v Requiem dokázal svoji kontrapunktickou dovednost velkolepou fugou v Sanctus.

U fugy musíme rozlišovati tak zvané „fugato", které připomíná fugu, ale je formálně daleko volnější.

A ZOPAKUJME SI NYNÍ JEŠTĚ JEDNOU POJMY HARMONIE A KONTRAPUNKTU: Posloucháme-li obojí, je slyšený průřez v daném okamžiku vždy harmonií. Při skladbě homofonní je slyšená harmonie vázána pouze spojováním určitých sledů akordů podle poměrně snadných harmonických pravidel. I v skladbě polyfonní slyšíme harmonii, ale dospíváme k ní poslechem průřezu pohybu samostatných hlasů. Tedy vertikálnost a horizontálnost v práci a provedení. Pro méně zasvěceného posluchače vždy vertikálnost, poněvadž způsob práce a provedení nemůže odborně sledovati.

V harmonii stavíme nad sebe, v kontrapunktu se musíme pohybovati. Kontrapunkt je tedy komplikovanější, ale je zajímavé, že je starší než harmonie. Vývoj tedy zde znamenal úlevu v pravidlech a můžeme si zcela dobře vysvětliti, proč. Na začátku vší hudby zpíval snad jeden člověk. K němu se přidával druhý a poněvadž snad neuměl tolik, chtěl jej pouze doplňovati, nebo hledal hlas jiný, který se k tomu prvnímu hodil; dělali tedy nevědomky kontrapunkt. Je samozřejmé, že bylo-li hlasů více, naráželo se na obtíže, takže vznikaly hlasy průvodní, harmonické.

Půjdete-li tedy do koncertu, poslouchejte předně harmonicky. Nic si z toho nedělejte, že slyšíte pouze harmonicky. Jdete-li však na příklad na koncert nějakého smyčcového kvarteta, hleďte se zamyslit do jednotlivých nástrojů. Uslyšíte v nich plno samostatných hlasů, vedle sebe, a potom

budete vnímati i jejich kontrapunktickou výstavbu, to znamená, že budete při poslechu mysliti také horizontálně.

Ještě jeden příklad, nehudební, z praktického života jako obdobu: vidíte-li zblízka nějaký plot, vidíte jednotlivé tyče a latě. Tyto podrobnosti jsou jakýmsi kontrapunktem. Jedete-li však kolem takového plotu vlakem nebo autem, vidíte místo plotu nějakou stejnou plochu. Je to jakési harmonické vnímání jednotlivých podrobností. Stejně je tomu také v hudbě. Kontrapunkt je pro ucho detail, podrobnost; celkový vjem a dojem je i při skladbě kontrapunktické jeho harmonie.

Nebudete-li z těchto věcí něčemu zcela rozumět a budete-li si to uvědomovati, bude to jen důkazem probuzení zájmu a touhy po získání i theoretických vědomostí o hudbě, mimo lásku k ní. Tento zájem nám hudebníkům úplně stačí. Šedivou theorii vám vyprávět nechci, neboť na to máte řadu výlučných odborných knih.

Hudební nástroje

Dřevěné nástroje dechové: Flétna - Pikolová flétna - Hoboj - Anglický roh - Klarinet - Basový klarinet - Fagot - Kontrafagot. Plechové nástroje dechové: Lesní roh - Trubka - Piston - Pozoun - Kotle čili tympany - Harfa - Malý bubínek - Veliký buben - Činely - Tam-tam - Triangl - Kastaněty - Xylofon - Celesta - Zvonkové hry. - Smyčce: Housle - Viola - Cello - Kontrabas

V symfonickém orchestru lze rozlišovati tři základní nástrojové skupiny:

1. dřevěné nástroje dechové,
2. plechové nástroje dechové a
3. smyčce.

K těm přistupuje ještě někdy harfa nebo nějaký nástroj sólový, varhany a nástroje bicí. Jsou zapsány v partituře, na kterou se nyní blíže podíváme.

Partitura je pro hudebníka tím, čím je pro architekta povšechný plán. Jsou tu zapsány všechny orchestrální hlasy, které se z ní pak pro jednotlivé hlasy vypisují. Tyto tak zvané partesy odpovídají v architektuře plánům detailním. Partitura mívá mnoho osnov. To jsou ony linky, do kterých se vpisují noty. Z partitury diriguje dirigent symfonickou skladbu. Jsou ovšem i partitury menší, na příklad pro komorní hudbu.

V orchestrální partituře zcela nahoře jsou zapsány flétny s pikolou, a pak následují ostatní nástroje, tak jak o nich po řadě promluvíme.

V první nástrojové skupině, dřevěné harmonii, jsou tyto nástroje:

Flétna. Zní namnoze dosti pronikavě, v nižších polohách pak zádumčivě a záhadně. Vzpomeňte si na začátek Smetanovy Vltavy, kde nám dvě flétny líčí vznik této bájemi opředené řeky, napřed tajemně, pak čím dále tím veseleji, již ve spojení s jinými nástroji. V předehře k Rossiniho opeře Wilhelm Tell zní flétna pastorálně a v předehře k druhému aktu opery Madame Butterfly od Pucciniho smutně a teskně.



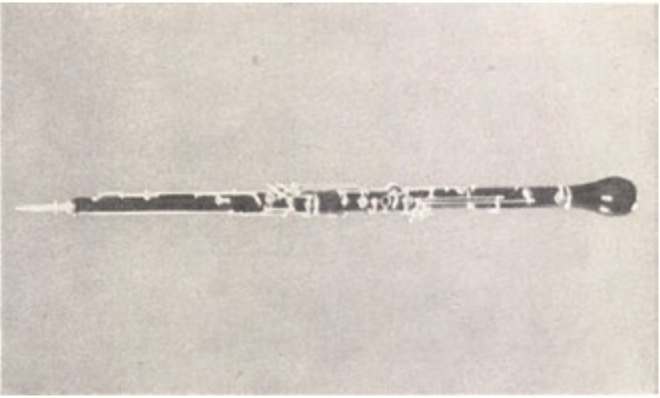
Klarinet



Hoboj



Flétna



Anglický roh



Basový klarinet



Fagot



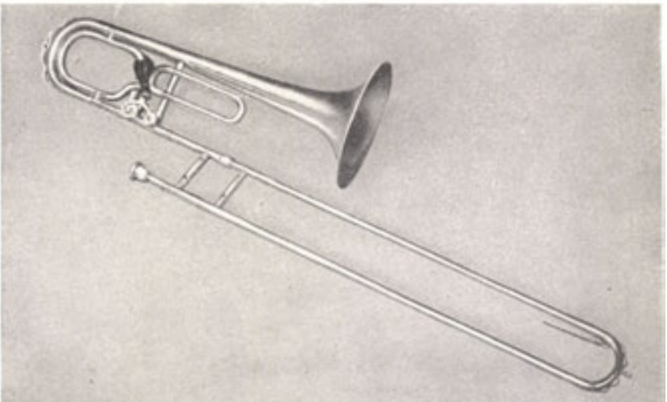
Lesní roh



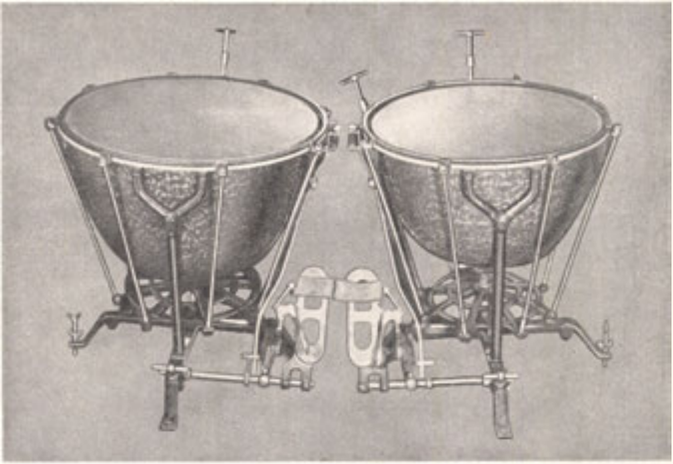
Trubka



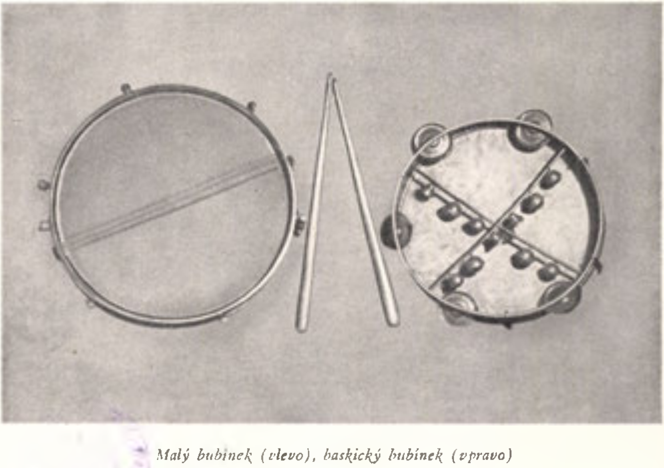
Piston (s dusítkem)



Pozoun



Kotle čili tympany



Malý bubínek (vlevo), baskický bubínek (vpravo)

Pikolová flétna čili pikola je menší než flétna obyčejná. Zazní nám mocnými šlehy v předehře k Egmontu od Beethovena, groteskně a komicky v Mozartově Kouzelné flétně a rovněž tak v Dvořákově opeře Čert a Káča. Tvar fléten jistě všichni znáte. Drží se příčně k ústům.

Hoboj. Záhadnějším nástrojem pro laiky je hoboj. Je to kuželovitě vrtaná píšťala, na které je nasazen strojek, složený ze dvou třtinových plátků. Její tóny znějí nasálně, pastorálně i idylicky, hlavně ve vyšších polohách. Tak na příklad ve druhé větě Brahmsova houslového koncertu a ve Smetanově Blaníku, kde zaznívá jakoby v rozmluvě dvou pastýřů s lesním rohem. Její nižší polohy mají cosi hrozebného.

Anglický roh. Nižší polohou hoboje a jejím bratrem je anglický roh. Jeho tóny mají nasální charakter, znějí pastorálně, zádumčivě i vypjatě. Krásně ho použil Dvořák v pomalé větě své Novosvětské symfonie, kde vyjadřuje stesk po domově, a ve středních větách Karnevalu a Scherza capricciosa, kde se uprostřed bujarého veselí nábožně zamýšlí.

Klarinet je nástroj tvaru válcovitého a jeho rákosový plátek doléhá pružně na drážku hlavičky, jež bývá kovová, kaučuková nebo i skleněná. Klarinet, česky štěbenec, je i u nás velmi populárním nástrojem. Uvádí nás svými tóny do vesnického prostředí Prodané nevěsty a má v sobě něco velmi zpěvného a idylického.

Je však schopen i výrazů jiných. Ve Smetanově Šárce zpívá velmi roztouženě, a krásně ho použil také na příklad Weber v Čarostřelci.

Basový klarinet je polohou nižší a zvukem velmi charakteristický, jeho hlas jakoby dutý věští nám mnohdy cosi neblahého. Mistrně ho používal Berlioz a neobyčejně charakteristicky Dvořák ve svých symfonických básních, kde jako by věstil osud a tragickou vinu, i v operách.

Kdežto basklarinet je basovou polohou klarinetu, je jeho tenorovou polohou bassetový roh, kterého se dnes již skoro nepoužívá, ale známe jej z Divertiment a serenád Mozartových. I jeho zvuk je zádumčivý.

Fagot. V nejnižších polohách dřevěné harmonie se pohybují fagoty. Tento nástroj, značně rozměrný bratr hoboje, je zvuku velmi charakteristického. Je bručivý, groteskní ve svých skocích, zní nasálně, ale i zpěvně. Krásně ho bylo použito v Mozartově symfonii Es-dur, velmi výstižně v Enšpíglových šibalstvích od Richarda Strauße. Ve Smetanově Šárce

slyšíme jeho hluboké velké „c“ jako chrapot usínající družiny Ctiradovy.

Kontrafagot je o oktávu hlubší a po prvé ho použil Beethoven v IX. symfonii. Stal se nyní velmi používaným nástrojem v moderních skladbách. Je nejhlubším nástrojem orchestrálním vůbec.

Všechny tyto nástroje tvoří tak zvanou dřevěnou harmonii, která nám, znějíc sama o sobě, velmi připomíná zvuk varhan.

Druhou základní skupinu tvoří plechové nástroje dechové.

Lesní roh. Nejušlechtilejším plechovým nástrojem je lesní roh. Jeho formu jistě znáte. Je schopen velké modulace. Ve Weberově Čarostřelci a ve Scherzu Brucknerovy IV. symfonie líčí nám loveckou náladu, kdežto v Dvořákově Cellovém koncertu dojímavě zpívá. Začátek Brucknerovy IV. symfonie nám v jeho zvucích ukazuje nepřehledné pláně a vysoké hory. Zní tu opravdovou přírodou.

Ale jeho zvuk dovede býti také hrozivý. Jím přivolává Šárka ve Smetanově symfonické básni své družky k vraždění Ctiradovy družiny.

Trubka, menší, ale pathetický nástroj, má velkou průraznost a sílu. Věstí nám v Beethovenově Leonoře spásu pro Florestana, v Daliboru oznamuje příchod králův a zahajuje velmi slavnostně Libuši. Mistrně je jí použito také ve Smetanově Valdštýnově táboře v třepotavých signálech.

Piston, který je snáze hratelný a pohyblivější, zastupuje v moderním orchestru trubku.

Pozounu nebo trombonu známého tvaru, se málo používá sólově. Ve skupině, nyní skoro vždycky s tubou, nám na příklad krásně líčí hrozivou a smutnou hřbitovní náladu v Mozartově Donu Juanovi, stejně jako dovede jásati v poslední větě Beethovenovy V. symfonie nebo v předehře k třetímu aktu Wagnerova Lohengrina.

Kotle čili tympany. Pod tuto skupinu píšeme v partituře kotle čili tympany. Je to sice jen nástroj bicí, ale dovede býti velmi výrazný. Velmi charakteristicky jich použil Haydn v symfonii po nich pojmenované a Smetana i Foerster ve svých Slavnostních předehrách. V posledním aktu Dalibora líčí nám údery kotlů napjaté očekávání, v Beethovenově IX. symfonii znějí úmyslně groteskně, takže se nelze nepousmáti. Stejně rozmarně znějí v Burlesce pro klavír a orchestr od Richarda Strauße.

HARFA nám zazní zvuky Lumírova varyta ve Smetanově Vyšehradě, kterýžto motiv tak často slyšíme v našem rozhlase. Líčí nám lyrické nálady ve Smetanově Daliboru a v Dvořákově Rusalce. Velmi charakteristicky jí použil již Berlioz v instrumentaci Weberova Vyzvání k tanci, kde s flétnami skvěle napodobí zvuk klavíru. Její tóny dovedou zníti nebesky.

MALÝ BUBÍNEK. Z bicích nástrojů se zmíníme o malém bubínku, který slyšíme v Bizetově Carmen i v Kovařovicových Psohlavcích. Jeho příbuzným je baskický bubínek.

VELIKÝ BUBEN slyšíme ve smutečních pochodech a také v Berliozově Fantastické symfonii i v IX. symfonii Beethovenově.

ČINELY. Talíře čili piatti, také činely znějí nám takřka vojenskou hudbou. V tom smyslu jich používá Smetana ve Valdštýnově táboře a krásně nám udávají rytmus ve Dvořákových Slovanských tancích. Jeden talíř (uno piatto) zní hrozivě a pronikavě.

TAM-TAM též má ve svém zvuku něco hrozivého, stejně jako gong. Oba tyto nástroje jsou exotického původu, z kovového materiálu.

TRIANGLU hojně používá Smetana k akcentování rytmu (na příklad při pochodu v Šárce). Také Haydn ho používal, aby napodobil zvuk hodin.

KASTANĚTY nám zazní španělským rytmem v Bizetově Carmen.

XYLOFON, dřevěné tyčky rozechvívané paličkami, napodobuje klapot mlýna v Janáčkově Její pastorkyni, stejně jako napodobí i tanec kostlivců (Saint-Saëns a Sukův Asrael).

CELESTA je jakýsi malý klavír, který dodává zvuku orchestru tajemného charakteru v místech lyrických, na př. v opeře Turandot od Pucciniho. Je hojně užívaným nástrojem moderního orchestru.

ZVONKOVÉ HRY (campanilly) používá již Mozart (Kouzelná flétna).

Třetí základní skupinou jsou nástroje smyčcové.

HOUSLE jsou nástroj neobyčejně výrazný a v orchestru vždy několikráte obsazeny. Zpívají nám v širokých kantilénách Smetanových, stejně jako ve výbojném motivu Dona Juana od Richarda Strauße. Jsou-li rozděleny, znějí nám tklivě v předehře k Wagnerovu Lohengrinu a k Verdiho Traviatě. Líčí nám krásně parní letní den ve Smetanově Libuši. I sólově hrají v orchestru, na příklad v Enšpíglovi a Zarathustrovi od Richarda Strauße

nebo v Sukově symfonické básni Praga. Zde dokonce v odlišném taktu. Velmi dramaticky znějí sólově v Janáčkově Její pastorkyni.

Viola. Jejich rozměrnější sestrou v altové poloze je viola. Té krásně použil Weber v Čarostřelci, Berlioz v Haroldu v Italii i Bruckner ve svých symfoniích. Její zvuk je měkký, tesklivý, dojemný a hloubavý.

Cello. Ještě hlubším nástrojem smyčcovým je cello. Ačkoliv o něm Dvořák kdysi žertovně řekl, že dole bručí a nahoře kňučí, přece pro ně napsal jednu ze svých nejkrásnějších skladeb a to svůj Cellový koncert. Dovede zpívati velmi výrazně, ať již lyricky nebo výbojně v Donu Quijotovi od Richarda Strauße, ve Foersterově Cyranu de Bergerac, a jeho zvuk v rychlých pasážích kvinteta v opeře Carmen vyjadřuje stejně pohyb jako úzkost.

Kontrabas. Nejhlubším nástrojem je kontrabas, lidově basa. Přes to, že „tvrdí muziku", dovede zníti velmi vážně, ba tragicky. Jím ponuře začíná Schubertova Nedokončená symfonie i Smetanův Richard III. Groteskně zazní v střední části třetí věty Beethovenovy V. symfonie, aby pak zase jako sólový nástroj líčil hrozivou náladu ve Verdiho Rigolettu a především v Othellu před zavražděním Desdemóny. Sólovým koncertním nástrojem právě není, ale v orchestru zůstane vždy nástrojem velmi výrazným a velmi charakteristickým.

Hudební tělesa a samostatné nástroje

Orchestry - Symfonická skladba - Hudba komorní - Kvarteto - Kvinteto - Dechové kvarteto - Dechové kvinteto - Český nonet - Hudba vokální - Klavír - Varhany

I pouze smyčce můžeme sdružiti do samostatného, tak zvaného smyčcového orchestru. Pro takový orchestr napsali Dvořák i Suk svoje překrásné serenády. Bez zvuku smyčců si nedovedeme symfonický orchestr vůbec představiti, neboť právě ty mu dodávají jeho charakteristického zvuku.

ORCHESTRY. Jsou ovšem i jiné orchestry, jako na příklad dechová hudba, salonní orchestr, taneční orchestry a jiné, ale o těch se šířiti nebudeme.

Symfonický orchestr vznikl zásluhou tak zvané školy mannheimské, jejímž předním členem byl německobrodský rodák Stamitz a moravský rodák F. X. Richter. Na tomto základě vyrostl orchestr Haydnův, Mozartův a zejména Beethovenův, až dospěl nevídaného lesku a barvitosti v moderním symfonickém orchestru a ve skladbách pro něj.

SYMFONICKÁ SKLADBA. Co je to symfonická skladba? Hudba psaná pro symfonický orchestr buď v celém nebo v menším obsazení, nazývá se hudbou symfonickou. Jednotlivé nástroje jsou v ní vedeny pokud možno samostatně a nikoliv jako doprovod. V dějinách hudby poukážeme potom na to, co pro hudbu symfonickou znamenala výše uvedená škola mannheimská a její pokračovatelé, Haydn, Mozart, Beethoven.

Nejdůležitějšími skladateli symfonické hudby po těch, které jsme již uvedli, jsou Schubert, Schumann, Brahms a Bruckner. Že se i naši velcí skladatelé, Smetana a Dvořák, a jejich následovníci s nevšedním zdarem osvědčili právě na poli hudby symfonické, nemusíme snad ani dodávati.

Symfonický orchestr prodělal svůj vývoj a jeho obsazení je nyní takřka

ustálené a tak vžité, že už i myšlení skladatelovo je jakoby řízeno zvukem a obsazením moderního symfonického orchestru. Jistě si nedovedeme představit začátek Vyšehradu jinak, než v harfě, nebo náčrt velké plochy první věty Brucknerovy IV. symfonie jinak než v lesním rohu. Tesklivý zvuk pomalé věty Novosvětské symfonie Dvořákovy si nedovedeme představit bez anglického rohu. Jsou ovšem v mysli skladatelově představy, které potřebují ještě jiného obsazení. Tak se do symfonického orchestru vloudily nástroje v hudbě symfonické dosud nepoužité, jako na příklad kytara ve Wagnerových Mistřích pěvcích norimberských, kde karikuje svým nesymfonickým zvukem Beckmessera, nepodařeného pěvce, mandolina v Mozartově Donu Juanu (dostaveníčko), xylofon v Sukově Asraelu, kovadliny v dílně Nibelungů v Prstenu Nibelungů od Wagnera, kravské zvonce alpské v Alpské symfonii Richarda Strauße, nehledě k tamtamu a gongu, který již v orchestru zdomácněl (Cherubini ve Vestálce, Berlioz ve Fantastické symfonii, Puccini v Madame Butterfly a jiní), a také ovšem ke stálé snaze moderních skladatelů vyjadřovati se odlišnými barvami a zajímavými kombinacemi. Jsou to pokusy, a moderní skladatelé to nemají tak pohodlné jako skladatelé starší, na př. Haydn a Beethoven, kteří měli orchestry k disposici. Právě pro takové, nikdy neužívané kombinace má bohužel moderní skladatel k disposici pouze málo zkoušek a musí tedy o to pečlivěji „míchati“ v duchu sám.

Hudba komorní. Již její pojmenování (musica da camera) svědčí o tom, že nejde o hudbu tak okázalou jako je hudba symfonická. Hudba komorní je hudba, která je určena vlastně pouze pro malý okruh sólových nástrojů a vyznamenává se jemným a umělým vypracováním proti okázalé hudbě orchestrální. Byla původně hudbou, která se pěstovala na knížecích dvorech, v sálech nebo pokojích (italsky camera), tenkráte na rozdíl od veřejných provozování hudebních v divadlech a kostelích.

Kvarteto. Nejtypičtější sestavou v komorní hudbě je smyčcové kvarteto. Skládá se ze dvojích houslí, violy a cella. Tento obor hudby se pěstuje stejně na koncertech, pořádaných obyčejně zvláštními sdruženími, jako v hudbě domácí. Literatura tohoto oboru hudby je skoro nepřehledná. Stěžejní díla vytvořili tu Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert,

Brahms a Dvořák. I Smetana složil dvě závažná kvarteta, která znamenají zajímavé obohacení této literatury a uskutečnění nového výrazu.

Kvinteto. Přidruží-li se k smyčcovému kvartetu ještě kontrabas, vzniká smyčcové kvinteto. Mohou se k nim však přidružiti i nástroje stejné a tak máme kvinteta s dvěma celly nebo se dvěma violami, ale i s klarinetem (klarinetový kvintet jak jej napsali Mozart a Brahms). A máme také smyčcový sextet, v němž jsou housle, viola i cello obsazeny dvakráte samostatnými nástroji.

Dechové kvarteto, dechové kvinteto. Flétna, hoboj, klarinet a fagot tvoří dechové kvarteto, spolu s lesním rohem pak dechové kvinteto. I pro toto obsazení vznikla, zejména u nás, zajímavá literatura jako na příklad Foersterův dechový kvintet. Pro toto obsazení psal také Janáček (Mládí) a jiní. Dechové kvinteto s houslemi, violou, cellem a kontrabasem tvoří nonet.

Český nonet zaznamenává velké úspěchy jak svojí výkonností, tak i zajímavou literaturou, ponejvíce českou.

Jsou ovšem i jiná rozmanitá obsazení komorní hudby, na příklad terceta (Dvořák) pro dvoje housle a violu, dueta (Reger) pro dvoje housle a flétny, a komorní hudba nejmodernějšího rázu pro různé skupiny dechových nástrojů dřevěných (Janáček) a jejich kombinace s klavírem (Fibich, Janáček) nebo s harfou.

Do oboru komorní hudby patří také sólový zpěv. Pro lidský hlas bylo napsáno mnoho písní a zpěvů. Zajímavá je literatura Schubertova, Hugo Wolfa, Roberta Franze, Brahmsova a mnohých jiných.

Hudba vokální. I lidské hlasy se spojují ve sdružení, tak zvané sbory. Jsou sbory ženské, mužské, sbory smíšené a dětské. Ženské a dětské hlasy jsou soprán a alt, mužské tenor a bas. I pro tento obor bylo napsáno mnoho zajímavých skladeb a ani tu nestojí česká produkce v pozadí, obzvláště v moderní tvorbě. Je to především tvorba Foerstrova, skladby Novákovy a Sukovy a mnoha jiných moderních českých skladatelů. Tento obor je zvláštní chloubou české komposiční školy a vznikla v něm díla velmi svérázná, takřka orchestrálně znějící. Česká literatura tohoto oboru je nejen neobyčejně zajímavá a svérázná, ale i velmi rozsáhlá.

Skladby pro sbor a orchestr jsou buď'to kantáty anebo oratoria, v nichž ke sboru a orchestru přistupují také hlasy sólové. Náš znamenitý sborový

zpěv dal českým skladatelům podnět ke skladbě mnoha děl tohoto oboru (Novák: Bouře a Svatební košile, Vycpálek, Vomáčka, ze starších Fibich a hlavně Dvořák: Stabat mater, Svatební košile, Sv. Ludmila, Requiem). I do symfonií se vloudil sborový zpěv jako výrazový prostředek (Novák: Podzimní symfonie a Suk: Zrání a Epilog).

Klavír. Po lidském hlase a všech symfonických nástrojích musíme se zmíniti o nástroji vedle houslí jistě nejpopulárnějším, který hraje důležitou úlohu hlavně v hudbě domácí, ale také v hudbě komorní i symfonické. Je to klavír. Jeho forma je obecně známá, ať již je to křídlo nebo pianino.

Jeho rozšířenost a užitečnost nás nutí, abychom si o něm pohovořili ze všech nástrojů nejobšírněji.

Po vývoji z nástroje velmi primitivního (monochordu) ustálil se kolem roku 1500 ve formě klavichordu a cembala. Cristofori, Silbermann a Stein vynalezli a zdokonalili jeho mechaniku zvláštními kladívky, která s pomocí klaviatury udeří na struny napjaté na resonanční půdě, rozechvívají je a ihned se zase vracejí do původní polohy. Vznikající zvuk je buď přerušován zvláštními dusítky umístěnými nad strunami, nebo prodlužován pedálem. Je to tedy nástroj velmi důmyslný. Jeho mechanika byla zdokonalena Erardem a Herzem a je buď vídeňská (to poznáte na první pohled, neboť se při ní zvedají dusítka v orámovaném pedálu), nebo anglická, kde dusítka nejsou v rámu, nýbrž se zdvihají pedálem bez rámu. Slyšeli jste jistě již jméno Bechstein, Bösendorfer, Blüthner, Förster i Petrof. Jsou to jména známých výrobců klavírů, která se přenesla i na jednotlivé nástroje. A tak má někdo Bechsteina, někdo Petrofa, a takový nástroj je mu nejen přítelem, ale i skvělou ozdobou bytu.

Rozsah tohoto nástroje je po varhanách nejobsáhlejší, a proto si můžeme na klavíru zahráti i skladby složené pro jiné nástroje a pro hlas, i skladby orchestrální. Tato jeho přednost činí jej takřka nezbytnou pomůckou pro všechny hudebníky, kapelníky a zpěváky, postarala se o jeho rozšíření, ale odvedla jej také od jeho hlavního poslání jako nástroje sólistického, komorní hudby a nástroje doprovázejícího.

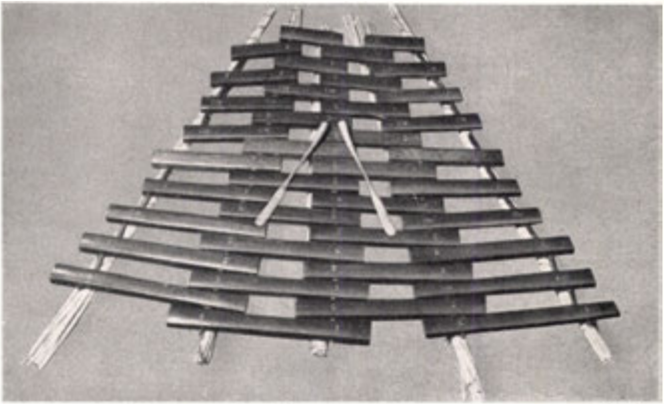
Nespočetná je literatura napsaná pro tento universální nástroj. Z prstových cvičení se musíme zmíniti o etudách Czernyho a Cramera — to



Veliký buben

Činely a kastaněty (vlevo), triangl (uprostřed) a tam-tam (vpravo)





Xylofon



Harfa



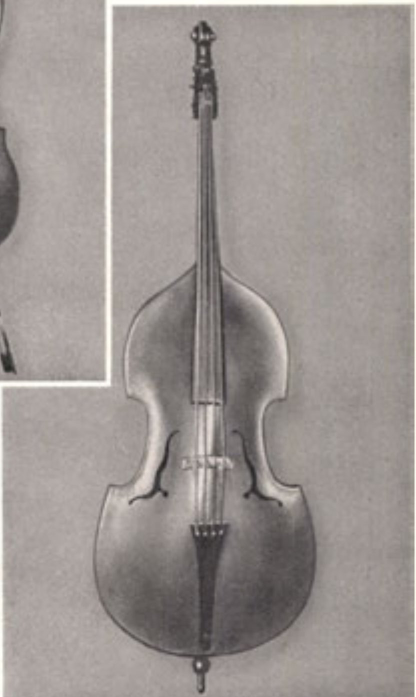
Housle



Viola



Cello



Kontrabas

jsou ovšem pouze jména nejpopulárnější, se kterými se setkal nejen každý hudebník, ale snad i mnohý z čtenářů — a o překrásných etudách Chopinových a Lisztových. K cvičebným pomůckám náleží také stěžejní dílo klavírní literatury Wohltemperiertes Klavier J. S. Bacha. Jména Bach, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt a Schumann znamenají mezníky ve vývoji klavíru a označují nám také skladatele, kteří nejlépe pochopili duši tohoto nástroje. Chopin, Liszt a Schumann napsali pro klavír díla nejkrásnější, jak obsahem, tak i technickým zvládnutím všech možností klavírní hry. K nim se důstojně druží Smetana, který dovedl i do svých klavírních skladeb vnésti ducha svého národa. Mimo čistě klavírní skladby, jako na příklad sonáty, klavírní koncerty, klavírní komorní hudbu a literaturu písňovou, kde klavír provází zpěvný hlas jako věrný druh, tento nástroj nám tlumočí řadu jiných děl pro něj upravených. Klavírní výtahy oper, symfonií, kvartet a jiných obsáhlých prací seznamují nejen kapelníky, ale i širokou obec zájemců a posluchačů s obřími díly jiných oborů a jejich přehrávání v klavírních úpravách jsou také náhradou za celá provedení.

Klavír zůstává proto nástrojem, kterému bude vždy vděčným nejen hudebník, ale i hudba sama za svoje veliké popularisování.

Varhany jsou hudebním nástrojem velmi starým a zvukově nejplnějším. Jsou nám známy nejen z kostelů, ale i z koncertních síní. Hraje se na ně u zvláštního stolku, který připomíná klavír, jak rukama (manuál), tak i nohama (pedál). Tím se rozezvučí píšťaly ve zvláštní skříni umístěné, jichž mají varhany několik druhů: otevřené kovové a dřevěné, kryté a jazýčkové. Píšťaly jsou ovládány zvláštními rejstříky. Kolik rejstříků, tolik barev a tolik kombinací, tolik i odstínů, od takřka neslyšitelných a tajemných zvuků až do mohutného plena, které nás rozechvívá. Slyšíte-li varhany, nezapomeňte na jejich veliké mistry: Frescobaldi, Bach, Händel a Reger. Literatura pro varhany je výlučně vážného obsahu a přísných forem. Slyšíte je také v koncertě symfonickém, jako nástroj sólový s průvodem orchestru (Händel) nebo nástroj zasazený do orchestru k zesílení jeho zvuku. Tak nám zazní slavnostně ve Fibichově předehře k opeře Pád Arkuna a v Sukově symfonické básni Praga, i v posledních dvou symfoniích Foerstrových. Je to nástroj opravdu královský.

Formy

Motiv - Figura - Věta, perioda - Forma - Písňová forma - Variace Fuga - Passacaglie - Rondo - Suita - Forma sonátová - Sonáta Symfonie - Koncerty jako skladba - Toccata, serenáda, divertimento Tance - Předehra, fantasie, impromptu, capriccio - Mše a rekviem Melodram - Recitativ - Arie - Oratoria - Opera - Smetanova opera Opera po Wagnerovi

Každou skladbu lze rozděliti na části a každou část opět na menší díly. Nejmenší prvek hudební skladby je motiv.

Motiv je nejmenší hudební útvar, který můžeme osamostatniti. Může to být také jediná nota, ale musí být něčím odlišená, na příklad rytmem.

Figura. Další částkou je tak zvaná figura, která má mnoho společného s motivem hlavně tím, že se ve skladbě častěji opakuje. Je to skupina melodicky a harmonicky spolu souvisících tónů, které povstaly ponejvíce rozvedením noty hlavní. Na těchto figurách spočívá význam hudby figurální, koloratury (zpěvných ozdob) a fioritur (menších ozdob). Figurální neboli mensurální hudbou se nazývá ta hudba, v níž byly až do 16. století psány vícehlasé skladby notami s přesně odpočítanou dobou a určitého trvání, v protikladu k hudbě chorální, kde byly noty jen přibližné délky trvání.

Motiv musí býti vždy melodický a rytmický, kdežto u figury tomu tak není. Motiv má tři základní vlastnosti: melodii, rytmus a dynamiku. Motiv možno porovnati se stavebním kamenem stavby. Práce s motivem záleží v tom, že se buď opakuje, zkracuje nebo rozšiřuje, nebo se na něj dělají variace, které jsou nejdůležitější základní komposiční prací vůbec.

Věta, perioda. Dalším útvarem je tak zvaná věta a konečně perioda, která vznikla podřaděním dvou vět. Také lidové písně, německé i české, a většina moravských, jsou stavěny v periodách.

Vyjmenovali jsme tedy kaménky, kameny a cihly hudební stavby. Celá hudební stavba je pak vtěsnána do jakési formy. Není vlastně skladby, která by nějaké formy neměla.

Forma znamená pro skladatele nejen pravidlo, ale také i jakousi brzdu a stejně také nutnost. Je proto samozřejmé, že skladatel hleděl se od ní odpoutávati a ji měniti, a tím prodělávaly formy svůj vývoj. A zajímavá věc: k formě se vracel vždycky každý skladatel a nedržel-li se formy staré a ustálené, stvořil si nějakou formu novou, ale zase formu. Můžeme tedy říci, že není skladby bez formy, neboť forma zde nějakým způsobem býti musí. To nejlépe vidíme na symfonické básni, která měla býti původně jakousi neformální záležitostí, ale brzy začala na sebe bráti opět formu. Lamento e trionfo Lisztovy symfonické básně Tasso, dnes již klasické, stalo se vzorem a předlohou i takovému pokrokáři jakým je Richard Strauß. Zvláště zajímavým zjevem mezi skladateli symfonických básní byl Smetana. Již ve svých prvních symfonických básních se snažil odpoutávat se od hudební formy, od předlohy lisztovské a ve svém velkolepém cyklu Má vlast stvořil nám řadu nepřekonatelně krásných obrazů ze života národního, a to nejen hudebně, ale i formálně.

Písňová forma. Nejjednodušší hudební formou je forma písňová. Představme si ji zase v nějakém stavebním materiálu. Pak by forma písňová vypadala takto: cihla, kámen, cihla (A, B, A). Hlavní myšlenkou je cihla, vedlejší pak kámen. Tuto obvyklou a ustálenou písňovou formu lze také rozšířiti ještě o jednu myšlenku a tak vznikne rozšířená forma písňová. V písňové formě jsou ponejvíce skládány písně, ale i jiné skladby, jako na příklad capriccio, preludium, menuet a scherzo. O scherzu si zapamatujme, že je to humorná, živá věta a že se do něho vloudil i prvek národní. Tak ve scherzech slyšíme u Brucknera ländlery, u Smetany polku a u Dvořáka furianta.

Variace. Další důležitou formou je variace. Thema, základní myšlenka, se podává obyčejně v písňové formě a zpracovává se dále v obměnách, jejichž zákonem je pestrost a protiklad. Slyšíme je často buď samostatně nebo jako poslední větu symfonie nebo nějaké komorní skladby. Často slyšíme variace se závěrečnou fugou. V takové fuze se vezme thema původní, ale obmění se tak, aby bylo schopno práce kontrapunktické.

Fuga. O fuze jsme si již řekli, že je to zvláštní forma, velmi rozvinutá a přísná.

Passacaglie jsou forma nejvíce variacím podobná. Jsou to vlastně variace, ponejvíce práce kontrapunktické, jejichž thema je drženo v basu.

Rondo. Další důležitou formou je rondo. Forma rondová se vyskytuje v pěti různých formách, malých nebo větších. Jeho původní schema je, označeno obdobně jako u formy písňové, toto: cihla, kámen, cihla, kámen, cihla (A, B, A, B, A). Je tedy jakýmsi rozšířením formy písňové. Tato forma se stále ještě rozšiřovala a vznikaly také jiné formy vedle ní, jako

Suita, která byla původně jakýmsi seřazením tanců, vznikala fuga, třívětá forma kontrapunktická, o které jsme mluvili, a z těchto tří forem konečně vznikla nejen volná suita, t. j. přiřazování a spojování několika samostatnějších vět, nýbrž hlavně

Forma sonátová, která je nejdůležitější a nejrozšířenější formou vůbec. A zase je to slovo, které zní posluchači velmi učeně, ale v podstatě je to velmi jasná věc. Zobrazíme si ji zase stavebním materiálem. První její část, t. zv. exposice se skládá ponejvíce ze tří myšlenek. Řekněme tedy velký kámen, cihla a písek. První myšlenka, ten kámen, bývá epická a nejcharakterističtější, druhá myšlenka, cihla, bývá ponejvíce lyrická, a třetí, písek, rytmická, jakýsi závětek. V druhé části hledí skladatel tyto myšlenky a materiál zpracovati v tak zvaném provedení, a jako by viděl marnost takového podnikání, navazuje třetí část, která je vlastně málo obměněným opakováním části první, t. zv. reprisou.

Co je to tedy forma sonátová? Skladatel nám předloží v první části tři myšlenky nebo tři skupiny myšlenek, které musí býti výrazné. Pak na nich ukazuje, co komposičně dovede. Ve druhé a ve třetí části nám zase ukazuje jejich krásu. To je tedy forma sonátová.

Sonáta. Od vlastní formy sonátové musíme rozlišovati sonátu. K první větě sonáty, držené ve formě sonátové, jak byla líčena, přidává se ještě věta druhá, na př. ve formě rondové, věta třetí na příklad ve formě písňové, a věta čtvrtá, která bývá ve formě variační, sonátové, nebo jiné, třebas také fugové. Tyto čtyři věty tvoří pak vcelku sonátu. Sonáta je tedy něco širšího než sonátová forma. Její první nebo poslední věta je

psána obyčejně ve formě sonátové. Je-li tato forma drobnější a má-li také méně vět, mluvíme o sonatině.

Sonáta se píše buď pro klavír, pro housle, pro cello nebo pro jiný sólový nástroj, bez průvodu nebo s průvodem. Napíše-li se sonáta pro smyčcový kvartet, nazýváme ji kvartetem. Skoro veškerá komorní hudba je držena ve formě sonátové, máme tu tria, kvarteta, kvinteta, sexteta, septeta, okteta, noneta, a to všechno jsou vlastně sonáty pro uvedená obsazení.

Symfonie. Napíšeme-li symfonii, bývá její forma mohutnější, ale není to vlastně nic jiného než sonáta pro orchestr. Hleďte se tedy trochu seznámit se sonátou a tím poznáte také symfonii. Formálního rozdílu mezi sonátou a symfonií tedy není. Srovnáme-li však podrobně sonáty a symfonie, vidíme, že sonáta je záležitostí koncertantnější, kdežto symfonie, ačkoliv je formálně zase pouze sonátou, je nejosobnějším výrazem skladatelova nitra. Symfonií se táhne jako červená nit líčení vlastních myšlenek a tužeb skladatelových. Je tedy věcí naprosto osobní a jakousi zpovědí skladatelovou. Proto vznikla jen u skladatelů velmi osobitě zabarvených a neznáme ji u skladatelů, kteří hledali nějaký kontakt se svým okolím. Vzpomeňme, jakou zpovědí jsou symfonie Beethovenovy, v nichž mohutně líčil své dojmy, a vzpomeňme na Brucknera jako na skladatele, který neznal kompromisů. V symfonii vládne naprosto neomezeně duch skladatelův a tím je již vyjádřením jeho osobnosti. Proto zůstává skladba symfonie velikým problémem, se kterým na příklad stále a houževnatě zápasil Dvořák a mnoho jiných. Vedle tvorby světové chci uvésti z české tvorby symfonie jako krásné výrazy skladatelovy osobnosti: III., IV. a V. symfonii Foerstrovu, Sukův Asrael, který je příkladem takové osobní zpovědi, a Jeremiášovu II. symfonii.

Naším nejznamenitějším skladatelem symfonií byl Antonín Dvořák, jehož symfonie dosáhly pověsti světové, poněvadž se ve svých skladbách, jako novoklasik, obracel k této ustálené formě, již naplnil českým národním duchem.

Koncerty jako skladba. Jakousi symfonií jsou také koncerty pro sólový nástroj, na příklad housle, violoncello, klavír, nebo jiný nástroj, s průvodem orchestru. U nás napsal Antonín Dvořák první opravdový

koncert klavírní, houslový a violoncellový. Obzvláště poslední je pravou perlou jeho tvorby i světové literatury. Z ní jsou nejznámější koncerty Mozartovy, Beethovenovy, Lisztovy a Brahmsovy.

Toccata, serenáda, divertimento. Vedle těchto mohutných, nejmohutnějších forem zdají se nám pak ostatní formy velmi malými. Jak drobná jest na příklad toccata, jež povstala z ozdobného zpěvu, nebo serenáda, hudba příležitostná, a divertimento (rozptýlení hudbou)! O divertimentu, skladbě koncertantní se ještě zmíníme, že nese mnoho charakteristického z naší krajiny.

Tance. Co proti symfonii znamenají pochody a tance, u nás třasák, kvapík, furiant a mnoho jiných velmi charakteristických tanců, nebo mazurka a polonéza? Vždyť užívají vlastně jiných forem a jejich názvy jsou pouze vystižením jejich obsahu.

Předehra, fantasie, impromptu, capriccio. Co je také proti symfonii předehra nebo fantasie, která se neváže na určité thema a ponechává vše improvisaci, stejně jako impromptu a capriccio?

Mše a rekviem jsou skladby vokální, obyčejně s průvodem varhan nebo orchestru, a drží se přísně bohoslužebného textu. Ze světové literatury známe mše Bachovy, Mozartovy, Beethovenovu Missu solemnis, Brucknerovy, Dvořákovy a Foerstrovy mše.

Rekviem je smuteční mše. Překrásné skladby jsou: Requiem Mozartovo, Cherubiniho, Berliozovo, Verdiho a Dvořákovo.

Melodram je mluvené slovo, provázené hudbou. Naše literatura je na melodramy zvláště bohatá. První melodram vůbec složil rodák z Čech, Jiří Benda (Ariadna na Naxu, Medea a j.), a neobyčejně zajímavý jevištní melodram Zdeněk Fibich, Hippodamii na slova Jaroslava Vrchlického.

Recitativ se často objevuje ve starší opeře. Je to zvláštní zpěv, který se však co nejvíce podobá mluvě.

Arie je složka opery, ponejvíce ve formě písňové nebo rondové.

Oratoria jsou jakési duchovní opery. Překrásná oratoria napsali Bach, Händel, Haydn (Sedm slov Kristových), Beethoven (Kristus na hoře Olivetské), Liszt, u nás Dvořák (Stabat mater, Svatá Ludmila a Svatební košile) a Foerster (Svatý Václav). Jakýmsi druhem oratoria jsou pašije, které psali Schütz a hlavně Bach.

Opera je hudební drama. Nemá vlastně žádnou utkvělou formu a používala všech vokálních forem podle potřeby dramatického děje. Zmíníme se o ní ještě v dějinách. Začala nejdříve v Italii — Monteverdi — kde prodělala svoji slavnou éru, pokračovala ve Francii, důkladně ji reformovali po pokusu Schützově, který napsal první německou operu v Říši. Weber a Gluck a zejména později Richard Wagner, který založil komposici svých oper na hudbě symfonické. Reformátorský čin Wagnerův pocit'ujeme stále, nebot' u něho souvisí hudba úzce s textem, který si dokonce sám psal. Jako si nedovedeme představit moderní hudbu bez reformátorských činů Liszta a Wagnera, tak si nedovedeme představit moderní operu bez základního počinu Wagnerova.

Ale vidíme, že operní forma se nedovede nijak ustáliti; je stále ve vývoji, a to velmi prudkém a neurčitém; je nám pohnutkou uvažovati o hudbě také sociálně. A proč?

Opera repertoární, řekněme běžný Verdi, a pak veristické opery italské, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, které začaly líčiti život se vším kalem a kde se místo hrdiny vysněného ideálu postavil hrdina i se špatnými lidskými vlastnostmi, staly se dostaveníčkem zvláštní vrstvy obecenstva. Bylo to obecenstvo syté, řekněme buržoasní, které si na tyto opery zašlo před nebo po přepychových hostinách. Nebyla v něm touha po umění, nýbrž po rozptýlení, a toto obecenstvo neobdivovalo operní tvorbu, nýbrž operní zpěváky nebo dirigenty. Je to snad hrubě řečeno, ale musíme bohužel hledati nějakou souvislost mezi operou a procesem zažívacím a společenským. Je jistě velmi pohodlné a příjemné, nechat si zazpívat po večeři dueto z Madame Butterfly. Nemusí se moc myslit, je u toho společnost a hudba neposkytuje problémů. Jen premiéra takové opery přináší napětí, nikoliv však dychtivost po novém umění, nýbrž dychtivost po výkonech pěvců a ovšem také napětí společenské. Je vlastně škoda psáti pro takové obecenstvo operu jako nějaký velmi vážný umělecký počin, nebot' ta vrstva tady ještě stále je a plní divadla. Nevkusná doba nasycených národů, doba nevkusných malířů Makartů, koloniálních vlivů a bohaté vrstvy, doba ošklivá i v architektuře, nám operu a celý proces operní tvorby velmi pokazila.

V tutéž dobu však přichází reformační čin Wagnerův, který nemá

se společností své doby nic společného. Obrací se k mythu a k dějinám a také u nás, ve Smetanovi, k životu národnímu. U Smetany je to nejen následování Wagnera, ale též reakce na jeho tvorbu. Potom přichází Debussy a jiní a u nejmodernějších oper vidíme, že hledají stále nové cesty. Chybí jim však individualita, která by se aspoň trochu dala postaviti do jedné řady na příklad s Gluckem, Weberem a Wagnerem, a u nás se Smetanou. A tak se vracejí moderní skladatelé k prvotním formám opery, anebo se rozptylují ve všem možném pokusnictví, počítajíce i s jinými elementy, na příklad s recitacemi, groteskou a tancem.

Smetanova opera je založena na dílu Weberově a Wagnerově. Dovede míti pathos i romantismus obou. Vznikla nám tu díla, která musíme počítati v celé literatuře světové za velmi charakteristická a jedinečná. Prodaná nevěsta je spolu s Mozartovou Figarovou svatbou a s Rossiniho Lazebníkem sevillským nejkrásnější komickou operou světové literatury. Není tedy drahá pouze nám, nýbrž znamená něco velmi závažného v celé světové tvorbě. A jako komická opera nese v sobě jeden z nejgeniálnějších výtvorů této tvorby, prvek národní, což o jiných komických operách nemůžeme tak přesně říci. Je proto naší chloubou také jako umělecký čin a naší radostí jako výraz našeho národního života.

Opera po Wagnerovi. Ve vývinu světové opery přicházejí i jinde Wagnerovi epigoni a celkem slabá reakce na Wagnera. Debussy a u nás na příklad Dvořák se svými pohádkovými operami, které však ani dramaty nejsou. My vlastně pocit'ujeme — komposiční proces jde tak málokdy s dobou — ještě pořád jakési výhonky někdejší idylické a nasycené doby.

V té době povstává ale na příklad Její pastorkyňa, je však objevena a provedena mnohem později. Jaká úžasná reakce na dobu, ve které vznikla! Nikoliv svým libretem, které by mohlo býti trochu vzrušujícím poslechem i pro obyčejné divadelní obecenstvo, ale pojetím hudby. Zde cítíme opět silný projev národní, jehož obdobu ztěžka najdeme jinde. A není souzeno ani této české opeře, jako české opeře vůbec, aby zůstala tragickou. U mnohých našich oper totiž najdeme zvláštní snahu po katharsi, po očištění. Dvořákova Rusalka by mohla končiti tragickou a beznadějnou princovou smrtí se vším divadelním příslušenstvím a efektem, my však ji slyšíme vyzníti očištěně v sametově měkké tónině Des-dur opakováním původ-



Kytara



Mandolina



Varhany



Manuál



Pianino



Klavír (křídlo)

ního motivu. Ani v Její pastorkyni nemáme tragický konec, neboť drama vlastně končí již odvedením Kostelničky a po něm následuje očištění v splynutí dvou milujících se postav. Odpuštění a láska. Ty vítězí nad tragikou a mají kladný životní poměr. Je to jakýsi speciální dar naší dramatické tvorby.

Ve vývoji světové hudby můžeme povšechně a zhruba shrnouti tyto poznatky z vývoje opery v posledních dvou stoletích:

Po opeře s ariemi a recitativy, přišel velký reformátorský čin Gluckův, Weberův a Wagnerův (nehledě k jedné z nejčistších oper, Fidelio od Beethovena). Doba weberovská je velmi národní, právě tak jako pathetická. Po Wagnerovi a jeho následovnících a v reakci na něho následuje degenerace ve verismu. Po verismu následuje pak vlastně boj o formu moderní opery.

Operní tvorba zůstává i dále problémem. A zůstane jím všude a stále, dokud nějaký výrazný tvůrčí duch nevnese do ní markantní známky své osobnosti. Proděláváme tedy, zejména v opeře opětně a stále vývoj a je otázka zdali to, co přijde, bude opera nebo jaká to bude opera. Po té stránce stojíme před nejzajímavějším problémem hudby, který ovšem není jenom problémem hudebním, neboť opera je produktem kombinovaným, kde hudba je sice význačnou složkou, ale přece jen složkou. Vidíme nedostatky opery, ale snad právě proto je nám operní hudba tak drahá.

Dějiny hudby

Sekvence - Organon - Moteto - Hudba mensurální - Notové písmo - 13. až 16. století - Madrigal - Nizozemská škola - Suita - Duchovní píseň - Bach - Händel - Hudba symfonická - Haydn - Mozart - Beethoven - Schubert - Weber - Schumann - Chopin - Liszt - Wagner - Brahms - Bruckner - Puccini - Grieg - Dvořák - Strauß - Reger

Dějiny hudby jsou pro hudebníky nejšedivější theorií. Proč? Poněvadž tu není odborné řeči o hudbě samé. Jsou tu data, letopočty a mnoho memorování. Jejich znalost patří však k náležitostem vzdělaného hudebníka. A co obecenstvo? To ví z obrazů a z četby, že hudba byla provozována již ve středověku. Neví však, že v Číně již asi tři tisíce let před Kr. nařídil císař theoretické odůvodnění hudebních stupnic. Hudební materiál nám dochován není, ale máme památky na to, že se skládalo, i na způsob, jakým se skládalo. Zpěv je starší než hudební nástroje, jejichž úkolem vlastně bylo tento zpěv napodobiti. Zpívalo se jistě odjakživa.

Ve starověku byla hudba provozována jen při slavnostních příležitostech, jako je dnes provozována u národů primitivních při svatbách, slavnostech a pohřbech. Máme velice málo památek z doby před Kristem, ale proto nemůžeme datovati dějiny hudby teprve až od doby křesťanské. Víme však o hudbě, že nejen nebyla tak vyspělá jako je dnes, ale že nebyla také ani zdaleka tak vyspělá jako jiná umění té doby, na příklad sochařství a architektura, kde můžeme mluviti o dílech příkladných, neobyčejně krásných. Z toho nám plyne jedno poučení. Dnešní architekt a sochař se učí, učí rád a skoro se musí učiti na sochařství a na staré architektuře jako na vzorech i dovednosti technické. Dnešní hudebník to činiti nemůže, jednak že těch památek nemá nebo aspoň tolik nemá a protože by také jakékoliv učení na nich bylo obyčejně velikým krokem zpátky. Zůstanou mu tedy tyto památky pouze zajímavým před-

mětem studia. Zájem dnešního hudebníka o staré památky je tedy historickou zálibou a nikdy odborným studiem. Tehdejší hudebníci byli primitivní. Obírali se primitivními složkami hudby, nejdříve rytmem a pak melodií. Harmonie jim byla úplně neznáma. Ta vznikla až po zániku Římanů a Řeků a po stěhování národů. A dlouho bylo takřka ticho. Je to zajímavý zjev v umění, které je dnes na takové výši.

Z prvních dob po Kristu se nám zachovaly některé církevní písně. Je na nich zajímavé to, že byly převzaty z Orientu. Milánský biskup, pravděpodobně sv. Ambrož, převzal z Orientu také tak zvané církevní tóniny. Je znám jako skladatel hymnu Te Deum, který se nazývá též Chvalozpěv svatého Ambrože. Papež Řehoř I., ve 4. století po Kr., dal sbírati a uspořádati liturgické zpěvy v Cantus romanus gregorianus choralis, který je nejen dokumentem té doby a dob starších, nýbrž používá se ho i dnes beze změn. Současně povstala v Římě t. zv. Schola cantorum s odbočkou v St. Gallen a v Metách.

Sekvence. St. Gallen je zajímavý tím, že tam z forem až dotud obvyklých vznikla nová forma sekvencí, při kterých byla modulacím na konci orientálních hymen podložena slova. Pak se začíná církevní chorál psáti notami, zprvu neumělými, které nám tak živě připomínají gotiku. Tato znaménka odpovídají akcentům staré řečtiny, jak je ještě dnes vidíme v řeckých mluvnicích.

Organon. V 10. století začíná skladba polyfonní. Je to zvláště organon, kde hlasy postupovaly v kvintách a kvartách vedle sebe a paralelně. To je ovšem dnes v hudbě hrubé provinění, přesto však znějí tyto skladby i pro naše ucho velmi zajímavě a slyšeli jsme je také již v rozhlasu. Z tohoto vedení hlasů povstávají hlasy neparalelní v protipohybu, zatím co hlasy paralelní nejsou později vedeny v kvintách a kvartách, nýbrž v terciích a sextách.

Moteto. V té době vzniká také moteto, při kterém má každý hlas rozdílný text a vzniká

Hudba mensurální, t. j. rytmické dělení na takty, hlavně na takty tříčtvrteční. To je vliv sv. Trojice.

Notové písmo. Všechny tyto novoty daly podnět k zavedení notového písma na linkové osnově, které zavedl Guido z Arezza.

13. AŽ 16. STOLETÍ. Ve 13. století vzniká vedle duchovní hudby také hudba světská, trubaduři a minnesängři, většinou potulní pěvci, kteří chodili s hudebními nástroji světem. Teprve ve středověku dosáhla hudba obdivuhodného stupně techniky. Z kultu Madony vznikají kromě duchovních skladeb v přeneseném smyslu lásky k ženě, písně milostné. V té době se potuluje nejen v jižních zemích a ve Francii, nýbrž i v Říši a také u nás hojně trubadurů. U nás se trubaduři vyskytují hlavně za posledních Přemyslovců, u nichž se zdržoval také německý trubadur Frauenlob, pohřbený v Mohuči. To však byla jen nepatrná složka tehdejší hudby. Tenkráte vznikala díla, která ještě dnes jsou schopna života a dokonce též schopna studia a která lze doporučiti i odborníkům. Dává se přednost jednomu hlasu, vyskytují se však i skladby harmonické a homofonní, až v 16. století vzniká skladba vysoce polyfonní.

DVOUČTVRTEČNÍ TAKT. Vedle tříčtvrtečního taktu se zavádí ve 14. století též takt dvoučtvrteční. V Italii vznikají v té době písně pro jeden hlas, s průvodem jednoho nástroje, obyčejně drnkacího.

MADRIGAL, BALLATA, CACCIA. Tak vznikají také nové formy světské hudby, jako madrigal, ballata, caccia.

Jistě nás bude zajímati také otázka sociální, jež byla dána nejen u trubadurů, kteří jezdili po zámcích, ale i v církvi, která pěstovala hudbu, a ovšem pak v 16. století zrozením nového stavu měšťanského. Nedovedeme si na příklad představiti bez náboženství hudbu církevní, jak vznikala od prvních počátků tím, že přebírala orientální nápěvy, na jejichž podkladě vznikaly církevní tóniny.

NIZOZEMSKÁ ŠKOLA. 15. a 16. století je rozkvětem kontrapunktu. Kostel — hudba církevní, a nově vznikající střední vrstva — hudba domácí. Je to v Říši t. zv. škola nizozemská, Josquin Deprès a Dufois, jejímž posledním representantem je Orlando di Lasso. Jeden z nich, Adriano Willaert, založil školu benátskou, kde zpívá již více sborů najednou. Jeho následovníkem v ní je Andreas Gabrielli. Do téže doby spadá rozkvět hudby varhanní (Gabrielli, Meruno), při níž je zajímavé, že z hudby vokální pro jeden hlas, doprovázené jedním nástrojem, který si liboval ve fioriturách (různých ozdobách), přenáší se tento způsob i na varhany a jiné nástroje, jako na př. v toccatě. Toccata je tedy jakýmsi varhanním

neb nástrojovým ozdobným zpěvem. Nástroj se pokoušel provádět tyto ozdobné zpěvy sám.

Suita. Pak vzniká první hudba orchestrální, sonáty a canzony, v Říši pak taneční suita, z níž během doby povstává sonátová forma.

Palestrina. Výkvětem římské školy je slavný Pierluigi da Palestrina. Jeho tvorba je důležitým mezníkem v celé hudbě vůbec. Jeho skladby jsou ponejvíce hudbou duchovní.

Zároveň však vzniká světská vícehlasá sborová píseň a madrigal bez průvodu nástrojů a capella. Název a capella vznikl z praktických pohnutek: byly malé kaple bez varhan, kde se prováděla hudba, která nebyla doprovázena varhanami nebo jinými instrumenty a proto se zpívala bez průvodu; název se zachoval pro každý sbor bez průvodu, i když už v kaplích instrumenty byly.

Duchovní píseň. V Říši povstává z duchovní písně působením Martina Luthera reformovaná duchovní píseň protestantská Haslera a Pretoria, jakož i celé řady jiných skladatelů. V Říši má působiště také Orlando di Lasso, který se obírá nejen duchovní, ale i světskou písní.

Novověk klade v prvé řadě váhu na slovo a z tohoto způsobu skladby povstává recitace a ariosní styl (melodická věta) na podkladě číslovaného basu tak zvaného generálbasu. Při něm byly požadované harmonie označovány číslicemi na základních basových notách. Vidíme tedy, že hlas, ať již sólový nebo sborový, tu hrál úlohu důležitější a že jeho doprovod byl skoro odbýván generálbasem, který ponechává mnoho fantasie k uskutečnění doprovodu, neboť určuje především druh akordů, méně pak jejich polohu, jakost a obsazení. V téže době vyskytují se již první náběhy k operám, oratoriím, kantátám a koncertům.

Opera. V operní skladbě se první vyznamenal Jacopo Peri a Caccini a nejdůležitějším představitelem byl Claudio Monteverdi, kapelník u sv. Marka v Benátkách, který napsal operu Orfeus a řadu jiných. Byly to již projevy nejen hudebně, ale i dramaticky velmi závažné. V úpravách Respighiho žijí ještě dnes.

A opět se nám jeví sociální struktura společnosti v druhu této tvorby. Byla bohatá církev, byli bohatí vladaři a začínala bohatnouti také střední vrstva. Monteverdi nalezl v Italii mnoho následovníků a je vlastním za-

kladatelem operní školy. V Říši napsal první operu Dafné Heinrich Schütz, nejmarkantnější představitel doby předbachovské.

Další opery vznikly ve Francii, kde aklimatisovaný Ital Lully napsal jich celou řadu pro potřebu dvora. Tam to byl tedy panovník, který hudbou krášlil svůj dvůr. Lully napsal operu Orlando, Armidu a různé balety. O něco později se v Říši zakládá první operní společnost Hamburger Deutsche Oper. I to je sociálně zajímavé. Hamburg byl ke konci 18. století nejznamenitějším městem bývalé hansy. V té době se již všude pociťují vlivy kolonií a střední stav hansovních měst začíná bohatnouti. Jak krásné, že to prospělo umění a právě opeře! Hamburger Deutsche Oper zaznamenává mezi svými členy jména nadmíru znamenitá: Mathesson, Thelemann, tehdy soupeř Bachův, a Georg Friedrich Händel.

Scarlatti. A zase přístavní město, které bohatne a dává svůj blahobyt umění: italská Neapol. Tam vzniká ve stejné době a udržuje se i později jiná operní škola, representovaná Scarlattim. Dnes ovšem vidíme Scarlattiho jinak než jako člověka operního. Zanechal nám totiž skladby klavírní, které znamenají zahájení epochy nové skladebné techniky pro tento nástroj. Je spolu s Bachem prvním skladatelem a prvním instrumentátorem pro tento nástroj, neboť v jeho skladbách začíná se pevně krystalisovati a ustalovati nový výraz klavírní hudby. Spojte si ve své paměti pevně jeho jméno s tímto nástrojem.

Johann Sebastian Bach se narodil r. 1685, v témže roce jako Georg Friedrich Händel. Jeho výrazovým prostředkem kromě skladeb pro lidské hlasy, a později klavír, jsou varhany. Jeho varhanní skladby jsou epochální, i když přihlížíme ke škole nizozemské a jejím výběžkům a k jeho předchůdci Buxtehudovi. Varhany, jak je známe dnes, objevil nám Johann Sebastian Bach. Bach nám objevil moře tónů tohoto královského nástroje, pro který psal preludia, fugy, toccaty a fantasie. Vesměs díla stěžejní, nová a nevídaná. Ve vokální hudbě napsal dvě mše neobyčejné krásy, pašije, oratoria, moteta a jiné skladby. A zase to byl střední stav a panovníci, kteří mu umožnili jeho cestu. Posledním působištěm je mu bohaté obchodní město Lipsko, kde byl kantorem u sv. Tomáše. Jeho smlouva obsahovala také závazek, aby pro každou neděli napsal nějakou kantátu. Byly to tedy skladby příležitostné, ale tak krásné, že tuto okol-

nost při nich vůbec nevnímáme. Jaké imprese a jaká fantasie při životě ctnostného, usedlého měšťana, který si své skladby dokonce sám ryl do mědi, až z toho oslepl... Pro tehdy vznikající a zdokonalující se klavír, nikoliv ovšem dnešní formy, napsal rovněž mnoho znamenitých a epochálních skladeb. Psal učebné pomůcky pro svého syna a pro později zlepšený klavír napsal řadu preludií a fug, nazvanou Wohltemperiertes Klavier. I dnes zůstává toto dílo slabikářem a zkušebním kamenem každého klavíristy.

Georg Friedrich Händel, Bachův vrstevník, psal opery a oratoria, skladby varhanní a instrumentální, jakož i mnoho jiných vokálních forem. Říká se o hudebnících, že třeba je oceňovati také podle toho, jakým způsobem dovedou jásat, radovat se. Jeho hudba, neobyčejně vážná, se vznáší radostně k nebesům ve velkolepých harmoniích.

Hudba symfonická. Mannheimská škola. Dalším důležitým mezníkem ve vývoji hudby a jakýmsi předpokladem pro vznik hudby symfonické je vznik školy mannheimské. Psali-li dosud Bach i Händel mnohé své věci ještě v číslovaném base, o kterém již byla řeč, zavádí se působením této školy přesné značkování v notách, jsou zaváděna dynamická znaménka, vůbec vše to, co bychom nazvali hudebním pravopisem. Významnou úlohu v této mannheimské škole hrál Stamitz z Německého Brodu a moravský rodák F. X. Richter. Stamitzovy práce jsou velmi zajímavé hlavně tím, že na tomto základě později budovali hudební klasikové, Mozart, Haydn a Beethoven.

Tenkráte vznikl také symfonický orchestr v podobném složení, jak se nám zachoval až podnes. Práce mannheimské školy byla průkopnická. Nedosahuje-li práce této školy významu jejích následovníků, nesmíme nikdy zapomínati, že to byla právě tato škola, která položila základ k dalšímu vývoji hudby, především symfonické.

Josef Haydn (1732—1809) je prvním skladatelem klasické symfonie, který napsal na 150 symfonií a veliké množství komorní hudby, rovněž i nesčíslné množství příležitostných skladeb. Haydnův orchestr jest již skoro plně vyvinut.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—91) je dalším důležitým symfonikem a klasikem. Opera prodělala v době od Händla ke Gluckovi mnoho

a Gluck náleží k jejím důležitým reformátorům. Od Glucka k Mozartovi je však veliký skok. Jeho opery Don Juan, Kouzelná flétna, Figarova svatba jsou stále živoucí a snoubí se v nich italský divadelní duch s vážným duchem německým. Don Juan je již dílo vrcholně dramatické. Vedle oper, kterých napsal mimo jmenované ještě celou řadu, věnoval se Mozart hudbě symfonické v nesčíslných symfoniích, koncertech a mších, hudbě komorní, kterou obohatil stěžejními díly, a pak onomu divertimentnímu stylu, o němž jsme již mluvili. Jsou to rozkošné ukázky skladeb na objednávku, pravé klenoty řemeslné zručnosti i uměleckého cítění (Malá noční hudba a řada divertiment).

Ludwig van Beethoven (1770—1827) patří mezi klasiky, ale je zjevem tak mimořádným, že si jej stěží můžeme představiti zařazeného mezi ostatní hudebníky. Dnes o něm víme, že byl zejména ve své druhé a třetí periodě pravým prorokem jak v hudbě symfonické, tak i v tvorbě klavírní. Do klavírní tvorby přinesl mnoho nových orchestrálně znějících prvků a ačkoliv není skladatelem výslovně klavírním, je jeho tvorba v tomto oboru neobyčejným krokem vpřed. Za jeho doby byl také zdokonalen klavír v obdobné formě, jak jej máme ještě dnes. Jeho symfonický orchestr nebyl ve své mohutnosti překonán vlastně nikým, aspoň pokud se týče užívání, ačkoliv jeho barva byla od té doby důkladně zpestřena. Beethoven je opravdu titánským uměleckým zjevem a jeho lidství se dá přirovnat pouze ke krásnému zjevu Rembrandtovu. Napsal devět symfonií, z nichž dvě první jsou drženy takřka zcela v tehdejším klasickém rázu. Jeho III. symfonie má však již jakýsi program, a to opěvání genia. Výstavba této symfonie jest něčím ohromujícím. Naprosto osobní styl, který přinesl do této symfonie i do dalších, nebyl nikým překonán. Po V. symfonii, která se nazývá Osudová a kde je po prvé v symfonické hudbě použito pozounů, následuje VI. symfonie, Pastorální, která je líčením dojmů z venkova. Je to tedy vlastně symfonická báseň. K nevídaným rytmům se Beethoven roztouží v VII. symfonii a proto má tato symfonie název, který jí dal Richard Wagner Apotheosa tance. Jednoduchost její pomalé věty nám zpívá o bezútěšné tragice. Tato věta je zajímavá také tím, že je skladbou, která po prvé v dějinách hudby začíná a končí kvartsextakordem. Jako by chtěl svou bolest tímto otevřeným akordem ještě

prodloužiti. V IX. symfonii pak píše dílo, které je jakoby shrnutím celé jeho tvorby a života. Vidíme tu široké plochy, vyhraněnou osobnost, ať již v radosti nebo smutku a její finale se sborem je na svou dobu činem naprosto revolučním. V poslední větě opěvuje ve formě variací na slova Schillerova Radost — jiskru boží a tímto projevem se s námi jako symfonik loučí. První věta zůstává však v této symfonii nejcharakterističtější a je to projev nejmohutnější.

Jeho klavírní tvorba je velmi rozsáhlá, od drobných komposic a menších prací až po grandiosní sonáty, které v posledních dílech jsou předzvěstí nejen doby romantické, nýbrž i moderní hudby. Jsou tu dojmy i imprese, které nám i dnes znějí naprosto vzácně. Rovněž tak Beethovenova díla komorní prodělávají během skladatelovy životní práce nevídaný pokrok a jeho poslední kvarteta jsou pravými zjeveními tajemného světa hudby, v němž prorokoval a ukazoval cesty. Zjev jediný, zjev ohromující velikosti!

Romantismus. Po tomto zjevu musilo přijít něco buď méněcenného anebo něco, co hledá pokračování. Víme o Beethovenovi, že žil v době nového formování ducha a že již v jeho době vznikal romantismus. Je to doba citu, fantasie a projevu naprosto osobního, náladového, záhadného, mystického, nepochopitelného a vysněného. Usiluje se o volný život a usiluje se o nové cesty jak v literatuře, tak i v ostatních uměních. Nejkrásněji se všechny tyto proudy ujasnily v hudbě. Je zajímavé, že romantismus dává vynikati také národním prvkům. Hudba tu oživuje zcela mimořádně, jeví se snahy po volném projevu a po projevu velmi subjektivním. Jsou tu úchylky formové, rytmické a jakási dřívější šablonovitost mizí. Elegičnost, záhady přírody a tajuplnost se zmocňují romantické hudby, zvláště v jejích representantech Schubertovi, Weberovi a Schumannovi.

Franz Schubert (1797—1828) je mezi nimi vysloveným symfonikem a skladatelem komorní hudby. Jeho svět byl čistý a jeho lyrika, která se zdá tak prostá, má nádech tragiky. Nedokončená symfonie je dílem opravdu tajuplným, již ve své nedokončenosti, neboť nebyla jeho poslední symfonickou prací. Zde naopak vidíme, že Schubert se jaksi bál postaviti na dvě zachované věty své Nedokončené symfonie věty další, aby neporušil linii, kterou v oněch dvou větách nastoupil. Jaký nový svět se nám

tu otevřel! Jeho komorní hudba je zároveň sladká i tragická, stejně jako sladký i tragický byl jeho život. Jeho operní pokusy nejsou význačné, ale jeho písňová skladba je důležitým mezníkem hudby vůbec. Jeho písně jsou prosté a velké, a jejich výraz nebyl ani dnes ještě překonán: je národní a je také světový.

Carl Maria von Weber (1786—1826) je význačným reformátorem opery. Jím se dostává tajuplný romantický život na jeviště, v operách Čarostřelec, Euryantha, Oberon a jiných. Letos slavíme stotřicáté výročí jeho působení v Praze jako ředitele pražské německé opery a děkujeme mu, že nám v Čarostřelci tak krásně vylíčil také zdejší prostředí. Instrumentačně znamená Weber neobyčejný pokrok. Jeho orchestr je výrazný a čistý. To, co v instrumentaci podnikl, nemůže stále ještě býti dobře doceněno, neboť ke studiu Weberových partitur by se mělo sahati vždy tam, kde orchestrální projev by se stával nejasným. Mimo opery složil řadu klavírních skladeb, koncertů a mnoho jiných.

Robert Schumann (1810—56), typ hudebníka velmi vzdělaného, nepsal pouze hudbu, nýbrž psal také o hudbě. Dovedl se stát centrem uměleckého snažení a jeho klavírní tvorba znamená jeden z vrcholů instrumentace pro tento nástroj. Je obsáhlá, od skladeb velmi intimních až k velikým formám. S úspěchem působil však také v hudbě komorní i v jiných oborech, v hudbě symfonické, vokální a především písňové, kde byl důstojným nástupcem Schubertovým.

U těchto tří romantiků vzpomeňme vděčně, jaký měli vliv na našeho Smetanu, který v sobě snoubí Schubertovu líbeznost, Weberův pathos a Schumannovu důkladnost.

Frédéric Chopin (1810—49) je vlastně skladatelem pouze klavírním. Co pro něho znamená klavír, to znamená Chopin pro celou klavírní tvorbu vůbec, neboť tu si bez Chopina nedovedeme vůbec představiti. Je to mistr klavíru nejen povoláním, nýbrž i celou fakturou své skladby. Napsal za svůj krátký život nepřehlednou řadu klavírních skladeb, z nichž je jedna krásnější druhé. Jeho výraz je naprosto osobitý a harmonicky neobyčejně zajímavý. Je stejně lyrický, jako dosahuje projevu heroického a z jeho bolesti se dovede roditi také radost. Nad celou jeho tvorbou se však stále vznáší jakýsi smutek a ušlechtilá bolest.

Franz von Liszt je Chopinovým současníkem. Je-li jeho noblesní osobnost nedoceněna a jeho umělecký profil později zatlačen Wagnerem, musíme obzvláště ctíti tohoto ušlechtilého hudebníka, který nebyl pouze virtuosem, na kterého se ještě dnes vzpomíná a kteréžto povolání jeho profil jaksi zahaluje a skresluje, nýbrž musíme na něj vzpomínati především jako na zjev, který ve výrazu a harmonii znamená naprostý převrat. To velmi dobře charakterisuje pohlednice z jeho doby, kde je Liszt znázorněn v karikatuře, jak hýbe generálním basem. Liszt je zakladatelem moderní programní hudby a vytváří novou formu symfonické básně, která se vlastně během času stala novou formou vůbec.

Ve Weimaru, kde Liszt dlouhou dobu žil, se opravdu zrodilo něco nového. Byl to boj o volný projev a o naprostou svobodu uměleckého cítění. Jeho klavírní tvorba může býti přirovnána pouze k tvorbě Chopinově, neboť je v tomto oboru jedním z mezníků. Ale nesmíme se na něj dívati pouze jako na klavíristu. Musíme si uvědomiti, že jeho harmonika je základem moderní hudby přes Richarda Wagnera, ve kterém našel svého pokračovatele, přítele i zetě. Liszt je romantik, ale přivádí tento směr k něčemu novému a proto zabíhá již do tak zvaného novoromantismu. Barva jeho orchestru je skvělá a jeho instrumentace již opravdu moderní. Byl svému příteli Wagnerovi oddaným pomahačem jak uměleckým, tak i lidským.

Francouzská romantika je representována zajímavým zjevem:

Hector Berlioz (1803—69). Berlioz má s Lisztem i Wagnerem mnoho společného. U něho jde již o moderní programní hudbu a jeho skladba je založena na příznačném motivu a na neobyčejných a tehdy zcela nevídaných obsazeních orchestrálních. Jeho symfonie, předehry a skladby na duchovní texty jsou velkolepými výrazy a nacházíme již u něho živelný výraz a barvu, kterým se později podivujeme u Wagnera. Jeho úsilí o novou barvu je nejen předností, ale i jeho vadou.

Marschner, Lortzing, Flotow, Kreutzer, Nicolai. Dramatický odkaz Weberův našel mnoho pokračovatelů: Heinrich Marschner, lidový Lortzing, Friedrich von Flotow, Konradin Kreutzer a Otto Nicolai napsali díla jevištně působivá.

Richard Wagner (1813—83) přichází jako revolucionář a nevídaně živelný zjev. Je skladatelem vyloženě dramatickým. Jeho počátky jsou ve znamení vlivu tak zvané velké opery, ale již v Bludném Holanďanu i v Tannhäuseru a zejména pak v Lohengrinu přechází od opery k hudebnímu dramatu. Jeho libreta, jím samým psaná, jsou již něčím jiným než libreta jeho doby a on sám pracuje hudebně s příznačnými motivy, které dodávají jeho dramatu zvláštní vnitřní spojitost, stejně jako neobyčejně bohatou harmoniku. Jeho orchestr je již orchestrem zcela moderním, se kterým zachází neobyčejně výrazově. Výstavba jeho hudby je mu již vlastním prostředkem dramatického dění jevištního. Tato vzácná jednota, kde drama se odehrává v hudbě samé, je vystavěna na Beethovenově symfonii jakožto svém základu, ale také své obdobě.

Jeho hudební výraz je pak vrcholem toho, oč se pokoušeli Berlioz a a Liszt. Dnes si moderní hudbu nedovedeme bez Wagnera vůbec představit. Vroucná citovost, chromatická harmonika a barevná paleta jeho orchestru nám nejen dávají tušiti, ale ukazují již vlastní moderní hudbu.

A není moderního umělce, který by alespoň nějakým způsobem nebyl reagoval na Wagnera. Jeho zjev je tak elementární a markantní, že se mu nemůže vyhnouti nikdo.

Reakce na Wagnera. Přehlížíme-li dobu powagnerovskou, setkáme se především s jeho epigony, neboť jeho vliv byl tak mocný, že nemohl nezanechati stop a mimoděk nutkal k napodobování. Jsou to na př. Humperdinck, u nás Fibich a řada jiných, v jejichž díle se jasně zračí odlesk jeho tvoření. Co vše to však bylo proti jedinečné osobě Wagnerově! Je samozřejmé, že v jeho následovnících nemohla povstati postava rovnocenná a že tito epigoni čím dále tím více ochabovali, hlavně ti, kteří pracovali stejným způsobem.

Smetanova reakce na Wagnera. Je velmi zajímavé, jak na Wagnera reagoval Smetana. Wagnerův vliv je tu nepopiratelný. Vidíme jej v Daliboru a v Libuši. Stejně jako vidíme vliv Lisztův v prvních Smetanových symfonických básních. Ale tak, jak se dovedl vymaniti z vlivu Lisztova, tak se vymanil i z vlivu Wagnerova natolik, že o nějakém epigonství nemůže býti ani řeči.

Prodaná nevěsta a Dvě vdovy jsou opery, které nemají s Wagnerem nic společného. Prodaná nevěsta je výrazem české duše. Tak reagoval Smetana na Wagnera v jakémsi smířlivém tónu. Čerpal z něho a dovedl z něho použíti to, co bylo pro jeho životní dráhu důležité. V Říši a v jiných zemích vidíme, že powagnerovská hudba vystupovala v naprosté oposici k němu.

Debussy, Musorgskij, César Franck. Vidíme to ve Francii, kde povstal Debussy, v Rusku, které zrodilo Musorgského, a v Belgii u Vláma Césara Francka. Svými cestami šel jak Debussy, tak i Musorgskij. U Césara Francka cítíme nikoliv vliv Wagnerův, nýbrž spíše Schumannův, který byl v Říši duchem Wagnerovi oposičním.

Johannes Brahms je vynikající zjev v německé hudbě. Analysujeme-li Brahmse, přijdeme k výsledku, že jeho hudba je národně německá. Ale stejně jako u nás přišel po Smetanovi Dvořák jako jakýsi umírněnější typ národního hudebníka, tak i v Brahmsovi vidíme jeho němectví již nikoliv tak čisté jako u Wagnera. Je sice typické, ale nese již známky vlivu.

Anton Bruckner. Na Wagnerově linii, pokud se národního prvku týče, zůstal v Německu pouze Bruckner. To je hudba německá a zdravě národní. U Brucknera i u Brahmse vidíme, že nenásledovali Wagnera v dramatické tvorbě, nýbrž že oba byli vyloženými symfoniky. Bruckner stavěl svoje smělé symfonie v ohromných rozměrech a v zajímavé instrumentaci. Brahms byl akademický a ani zdaleka tak hudebně bohatý jako Bruckner. Vidíme to již z toho, že se invenčně obracel do jiných zemí (Uherské tance) a že tak upřímně a bezvýhradně uznával Dvořáka pro jeho národní invenci. Brahms nám formálně neposkytl vůbec nic nového. Odíval se do staré formy a vytvořil nám typ novoklasika. Proto se nám nikdy nebude jeviti tak bezprostředním a oslnivým. Jeho výraz je proto zdrželivý a jaksi ohleduplný.

Ty hudebníky, kteří nám dovedli zobraziti duši národa, dovedeme oceňovati zvláště dnes.

Pod tímto zorným úhlem budeme se dívati na Bacha, na Wagnera a na Brucknera jako na hudebníky ryze německé. Ryze českým hudebníkem byl a zůstává Smetana, typicky italským Verdi, typicky francouzským je Debussy, typicky ruským Musorgskij. Je zajímavé, že tento typ —

mimo Bacha — zastupují hudebníci sklonku minulého století. Tenkráte se národní charaktery u jednotlivých národů v hudbě skutečně odrážely. Po nich přichází, stejně jako po Wagnerovi, doba epigonská, jistá dekadence a usměrnění.

Ruská hudba s nádechem západu.

Po Musorgském přišel Čajkovskij. Jakým uhlazeným umělcem i člověkem je proti svému předchůdci, Musorgskému! Je ruským skladatelem, ale již s nádechem Západu a přílišné civilisace. Ve Francii následuje pak řada skladatelů, kteří nabývají charakteru mezinárodního.

Puccini. V Italii přichází Puccini, který jako hudebník je jistě také vysloveným Italem, ale již zdaleka ne tak národním jako Verdi.

Grieg, Sibelius, Dvořák. U malých národů se objevují teprve tehdy národní skladatelé jako Grieg a Sibelius, u nás přichází Dvořák. Dvořák vítězí v celém světě náplní svých skladeb, ale jeho podstata není již tak vysloveně národní jako u Smetany. A zase bychom se dostali k otázce, jak reaguje umění na dobu: umění výtvarná mají pečeť doby svého vzniku. ale hudba skoro nikdy ne.

Romantický ideál a sloh se zachoval ještě dodnes (Hans Pfitzner) a je mnoho skladatelů, kteří se k tomuto slohu stále vrací; můžeme jim směle říci: „proč ne?“, neboť tento výraz je osobitý a hledá sebe samého.

Richard Strauss. Po Wagnerovi a jeho epigonech přicházejí ovšem snahy nové, přichází dosud žijící Richard Strauß se svou operní, symfonickou a písňovou tvorbou. Jeho Salome a Elektra vyrůstají nám v pojmy powagnerovské, rovněž jako jeho Rosenkavalier a řada jiných oper. Je zjevem velmi markantním a okázalým, rytmicky zajímavým a barevnost jeho instrumentace i harmonie je neobyčejná.

Max Reger. Moderním polyfonikem přísného školení kontrapunktického se stává Max Reger, který však pracuje formou i technikou podle novoklasika J. Brahmse. Je jakýmsi realistou hudby naprosté, která se odklání od jakékoliv sentimentality. Pracuje volnou formou a čistě hudebně.

Dějiny hudby jako každé jiné dějiny nemohou býti nikdy uzavřeny. I jejich začátky jsou nejasné. Jaký bude vývoj hudby? Těžko předpokládati a předvídati. Ale z dějin hudby máme zkušenost, že hudební epochy tvořily vždycky silné osobnosti. Ať už půjde o jakékoliv směry,

vždy bude jejich výrazem nějaká silná tvůrčí osobnost, anebo naopak nějaká osobnost stvoří takovou hudbu, že bude dávati ráz době příští. Co se až dosud v moderní hudbě událo, je příliš málo. Nevyskytl se v ní dosud zjev, který by byl obdobný zjevu Beethovenovu nebo Wagnerovu. Doba moderní hudby a její estetické oceňování si vůbec libuje více v názvech směrů hudby než v hudbě samé. O hudbě a jejím determinování se mnoho píše. Nebudeme si tedy přáti, aby se psalo o hudbě, ale aby se psala hudba, a budeme toužiti po silných osobnostech a projevech. Bude nám jedno, bude-li se moderní hudba nazývat impresionistickou, expresionistickou anebo jinak, budeme toužiti po hudbě, která nám sama ukáže, že je silná a dobrá a že je upřímným výrazem nadprůměrného hudebníka. Budeme rádi pokračovati ve výpočtu postav, které hudbě dají pečeť svým silným výrazem a očekávat hudebníky, kteří se důstojně přiřadí k Bachovi, Händlovi, Mozartovi, Haydnovi, Beethovenovi, Schubertovi, Schumannovi, Weberovi, Wagnerovi a Smetanovi.

Budeme se rovněž těšiti z těchto silných osobností, stejně jako z toho, bude-li jejich hudba taková, aby byla zároveň výrazem duše jejich národa.

Dějiny české hudby

České pěvecké sbory - Hudba světská - Reformační hudba - Šlechtické kapely - Opera v Čechách - Divadla - Slavní čeští houslisté - Sběratelé lidových písní - Škroup - Smetana - Dvořák - Fibich - Bendl - Čeští reprodukční umělci světového jména - Dirigenti - Foerster - Novák - Suk - Janáček - Nejmodernější generace českých skladatelů

Ještě dnes žijí české lidové písně z doby pohanské (Hořela lípa a j.). Z českých hudebních dějin je třeba věděti, že v liturgickém zpěvu v době prvokřesťanské se písně dělily na cyrilometodějské a gregoriánské. Z cyrilometodějských nemáme bohužel památek žádných, víme jen, že byly a že jejich pokračovatelským článkem byla slovanská liturgie Sázavského kláštera. Karel IV. založil benediktinský klášter, kde se pěstovaly církevní zpěvy v jazyce staroslovanském. Latina se k nám dostala z Řezna, kam Čechy církevně patřily a ihned ovládla kostelní liturgický zpěv. Bylo to za Spytihněva I. Povstávají dvě školy: vyšehradská (slovanská) a budečská (latinská). Duchovní hudba se dožívá největšího rozkvětu zřízením pražského arcibiskupství roku 1344. Po zahájení stavby velechrámu sv. Víta se duchovní hudbě dostává rozkvětu tím, že byly zavedeny zvláštní pěvecké sbory, čímž byla církevní hudba nejen organisována, ale započala také péče o pěvecký dorost.

České pěvecké sbory. Mimo tyto školy vznikají lidové duchovní písně, složené a zpívané lidem. Nejznámější jsou Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave. Ve XIV. století písně Buoh všemohúcí a Jezu Kriste, ščedrý kněže.

Hudba světská se vyvíjí ze dvou pramenů, z domácího a cizího, a ten se opět dělí na pramen latinský a německý a dodává ráz i skladbám umělým.

Minnesängři. Za posledních Přemyslovců, zejména za Václava II., bylo v Čechách hojně trubadurů a minnesängrů. Sám Václav II. byl na-

zýván „králem-minnesängrem". Prý u něho dlel Tannhäuser a snad i Frauenlob.

Reformační hudba. Známým pojmem je česká hudba z doby reformační. Již za doby husitské vzniklo mnoho duchovních písní (Kdo jste Boží bojovníci). Jest uvésti jméno Bohuslava z Čechtic, Jana Čapka, ba některé písně byly připisovány také Žižkovi samotnému. Známá píseň z té doby, Otče náš, milý Pane, se zpívá před kázáním ještě dnes. Duchovní písně byly uloženy v psaných i tištěných kancionálech a ve sbírkách, zejména v církevních žaltářích; z těch nejznámější byl žaltář Jiřího Třanovského Cythara sanctorum, čili Písně duchovní nové a staré.

Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic je v době polyfonní nejznámějším skladatelem v Čechách. Napsal několik mší. Hrávalo se tenkráte pilně na kruchtě v tak zvaných „pozounerských" hudbách, hrály se intrády a extrády a bylo ovšem mnoho t. zv. literátů, kroužků obstarávajících duchovní písně zejména v pražském Týně a v Prachaticích.

Šimon Lomnický z Budče má hlavní zásluhu o vznik několika zajímavých her velikonočních. Kancionálům a žaltářům děkujeme za to, že se nám dochovalo mnoho krásných národních písní. Od nastoupení vlády Habsburků v Čechách začínají se objevovati kancionály katolické, které přejímají však tak zvanou obrácenou notu z písní husitských. Tyto práce jsou výslovně propagační, hlavně kancionál český od jesuity Matthiase Václava Steyera. Působnost kancionálů dovršují pro lidovou potřebu harmonisté duchovních písní.

Adam Michna z Otradovic byl zvlášť vynikajícím harmonistou.

Za protireformace vznikly také nové druhy písní: mariánské, růžencové a svatojanské. Některé z nich jsou velmi krásné, na příklad Tisíckrát pozdravujeme Tebe, mnohé z nich počínají však jeviti úpadek vkusu. Kromě literátů, z nichž nejznamenitějšími se stávají literátové královéhradečtí, působením jesuitů vznikají také školská dramata, která byla psána pro orchestr se sborem i písněmi. První takové drama bylo provozováno v Klementinu roku 1576: Svatý Václav mučedník. Zajímavým dokladem pro smiřující vliv hudby je spolek Collegium musicum z roku 1616, kde se pěstuje hudba bez ohledu na náboženství a národnost.

Šlechtické kapely. Podle vzoru dvora a jesuitů zakládali si také jednotliví šlechtici své kapely, z nichž nejznámější jsou rožmberská na Krumlově za Petra Voka, pak kapela na hradě Pecka za Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdružic. Na arcibiskupském dvoře v Kroměříži žil jako trubač Vejvanovský, jehož barokní hudba k různým příležitostem skládaná nese typické známky zdejšího prostoru a ovzduší divertiment, které tento prostor později tolik proslavilo.

Opera v Čechách se vyskytuje velmi pozdě, až ve století sedmnáctém, kdy byla roku 1627 při korunovaci Ferdinanda II. provozována původní italská pastorální hra a roku 1680 Draggeho opera Shovívavost Sokratova se dvěma ženami.

Zajímavým způsobem se v Čechách projevil tak zvaný klasicismus. Píšeme-li o hudbě v Čechách, nesmíme nikdy zapomínati na Mozarta. Českou obdobou Bacha je Jan Dismas Zelenka, který složil mnoho mší, rekviem, Tedeum, hymny, žalmy a ofertoria. Obdobou Haydna u nás je skladatel Vojtěch Jírovec (1760—1847). Napsal řadu symfonií a oper. Vlivem své diplomatické životní kariéry je jakýmsi mezinárodním typem. Byl skladatelem neobyčejně plodným. Skladatelem duchovní hudby je rovněž B. M. Černohorský (1684—1742), minorita od svatého Jakuba, žák Itala Martiniho. Má mnoho skladeb duchovních a varhanních a je zakladatelem celé po něm nazvané školy.

Škola Černohorského. Jeho nejznámější žáci jsou: František Tůma, Jan Zach a Seger, ředitel kůru u Křižovníků. Z vrstevníků Černohorského jsou nejznámější Brixi a Seeling. Druhá generace, t. j. žáci školy Černohorského jsou Jan Antonín Koželuh, který studoval u Glucka ve Vídni a stal se pak ředitelem kůru u Křižovníků, a Jan Kuchař (1751 až 1829), známý virtuos na varhany. Seelingovým žákem je Jan Lohelius Oelschlegel, ředitel kůru na Strahově, který je současně skladatelem hudby duchovní i světské. Skládal oratoria i opery a byl znamenitým varhaníkem, který postavil také velké varhany strahovské. A zase Mozart! Z jeho přátelství s rodinou Duškovou vznikla známá arie Mia bella fiamma, addio. Půda pro jeho působení byla opravdu dobře připravena. Jeho současníkem byl Josef Mysliveček, narozený na Malé Straně, který strávil celý svůj život v Italii, kde byl nazýván Il divino Boemo (božský Čech),

nebo podle italského překladu jeho jména Venatorini. Mysliveček složil asi třicet oper, mnoho komorní hudby, také koncerty a jiné skladby.

Bendové. Znamenitá hudebnická rodina, pocházející z Čech, je rodina Bendova, která se přestěhovala do Říše. Její členové tam byli ve státních službách. Jiří Benda (1722—95) složil první melodram vůbec a to Ariadnu na Naxu, Medeu a Almansora a Nadinu. Psal rovněž mnoho her se zpěvy, tak zvané singspiely, ale ty již nepatří do okruhu české hudby. Rodáci z Čech měli také veliký vliv na školu mannheimskou, zejména Stamitz, narozený v Německém Brodě, a F. X. Richter rodem z Moravy. Velice známým skladatelem je zakladatel české klavírní školy, Jan Ladislav Dusík, narozený v Čáslavi, který napsal také četné skladby duchovní. Byl žákem jesuitů a později žil dlouho mimo Čechy. Velmi známé jsou jeho sonáty pro klavír, kde přechází od stylu Mozartova ke stylu Beethovenovu.

Divadla. Na počátku 18. století začínají navštěvovati Prahu kočovné italské operní společnosti. Na hradě pražském byla v roce 1723 provedena Fuxova korunovační opera La constanza e fortezza v bohatém obsazení. Byla to pravá událost.

Prvním divadlem bylo divadlo hraběte Šporka Na Poříčí, pak magistrátní divadlo v Kotcích, divadlo Thunovo na Malé Straně a od r. 1783 Stavovské divadlo, které se dříve nazývalo po svém zakladateli divadlem Nostitzským. V něm také došlo k provedení Mozartova Dona Juana, psaného pro Prahu.

A pak musíme vzpomínati přechodných návštěv nejen Mozartových, ale i Weberových a Wagnerových v Praze, zajímavých koncertů Lisztových i Büllowových a jiných, které dávaly Praze její ráz.

Nejkrásnějším zjevem ze všeho, zjevem naprosto českým a líbezným, jsou však české lidové písně, o kterých jsme se už zmínili. Na těchto písních vyrostl později Bedřich Smetana.

V 18. století zvítězil v hudbě živel světský. Doba předsmetanovská je charakterisována vznikem Jednoty hudební roku 1808. Po vzoru pařížském byla roku 1811 založena konservatoř hudby v dominikánském klášteře. V roce 1827 byl ustaven Spolek pro pěstování církevní hudby v Čechách, z něhož později vznikla varhanická škola, jejímž nejznamenitějším

žákem byl Antonín Dvořák. Vliv klasicismu na českou hudbu lze nejlépe sledovati na skladateli Václavu Janu Tomáškovi (1774—1850), který byl kromě činnosti skladatelské také výtečným pedagogem. Pak zde byla výborná hudební škola Josefa Proksche, která je známa především tím, že se v ní učil Bedřich Smetana, jemuž Proksch zůstal oddaným přítelem.

Dále žil v Praze Friedrich D. Weber, německé národnosti, první ředitel konservatoře. Jan N. A. Vitásek je z nejznamenitějších pražských pianistů (škola Duškova) a pak následuje celá generace žáků Tomáškových a Kittlových: Jan Hugo Voříšek, Matěj Hilmar, známý tím, že první skládal české polky. Tyto polky jakožto svérázný český produkt nastoupily brzy vítěznou cestu světem. Podle nich skládá Smetana i Dvořák. Je to již tanec typicky český.

Slavní čeští houslisté. První generace českých virtuosů na housle, která Prahu později tolik proslavila, vyšla ze školy Pixisovy.

Doba romantická se u nás obráží hlavně v Janu Bedřichu Kittlovi a Leopoldu Měchurovi. Pak začínají vnikat do hudby národní prvky, zvlášť do písně. Souvisí to s vývinem české poesie (Chmelenský, Macháček a jiní).

Sběratelé lidových písní. Později se začínají pilně sbírat české lidové písně. Sbírali je hlavně: František Sušil (moravské), Ludevít Procházka, Jan Malát, František Bartoš, Karel Weis, V. J. Novotný a B. Vendler. Národní písně měly veliký vliv na píseň umělou.

Roku 1861 byl založen pěvecký spolek Hlahol. Zpěv má pro českou hudbu vůbec veliký význam, jak co do techniky, tak i co do invence.

V té době byla v Praze tak zvaná Bouda a divadlo U Hybernů, kde byly provozovány první hry se zpěvy. První zde provozovaná opera byla německá Weiglova Švýcarská rodina. První česká původní opera Dráteník je od Františka Škroupa, který byl velmi zajímavým zjevem. Byl dirigentem Stavovského divadla a ředitelem kůru. Napsal opery Oldřich a Božena, Libušin sňatek a jiné, a stal se známým hlavně svou hudbou k Tylově Fidlovačce, z níž píseň Kde domov můj se stala českou národní hymnou. Složil také několik německých oper, ze kterých jsme nedávno slyšeli v Národním divadle operu Kolumbus. Do předsmetanov-

ského období náležel též Josef Leopold Zvonař, který byl znamenitým theoretikem.

Bedřich Smetana narodil se 2. března 1824 v Litomyšli a zemřel 12. května 1884 v Praze. Mohlo by se napsati, že Smetanův význam pro českou hudbu je živelný a základní, ale my víme již dobře, že Smetana — toť vlastně česká hudba vůbec! Založil ji na ideálu romantickém, ale vnesl do ní tolik českého ducha, že o něm musíme mluvit jako o zjevu naprosto svérázném a jedinečném. Je nejen zakladatelem české hudby, ale má také vliv národní, poněvadž se česká národní píseň stala základem jeho činnosti skladatelské. O tom jsme již mluvili. Musíme tedy u něho hodnotiti nejen stránku hudební, nýbrž i to, že opravdu miloval svůj národ, český venkov, český lid a že si všímal jeho života. Nikdy mu nebude moci býti národ za tuto práci dosti vděčen, neboť svou prací i životem se věnoval zcela svému lidu. Napsal opery Braniboři v Čechách, Prodaná nevěsta, Dalibor, Libuše, Dvě vdovy, Hubička, Tajemství, Čertova stěna. Nedokončil operu Viola.

I ve skladbě komorní dosáhl pozoruhodných výsledků ve svém klavírním triu a ve dvou kvartetech. První kvarteto Z mého života je průkopnickým počinem. Je to pokus napsati v komorní hudbě věc programovou a vlastní životopis.

I v programové hudbě byl Smetana veliký. Již jeho tři první symfonické básně, psané pod vlivem Franze Liszta — který mu byl velmi ušlechtilým přítelem — dosahují neobyčejné úrovně a jsou nejen náznakem, ale i ukazovatelem jeho příští cesty v tomto oboru. Nejsou ještě zdaleka tak doceněny, jak by měly býti. V cyklu symfonických básní Má vlast (Vyšehrad, Vltava, Šárka, Z českých luhů a hájů, Tábor a Blaník) nám podal obraz českého života a české historie v takové formě a v takovém obsahu, že se tento cyklus stal národní modlitbou a vyznáním. I jeho nejdrobnější skladby, zejména skladby klavírní, ukazují jeho genia i ducha jeho národa v nejkrásnějším světle. Jeho klavírní věci jsou hudebními perlami — je nazýván českým Chopinem — ale jsou to také typické klavírní skladby české, jaké po něm již napsány nebyly. Ve své instrumentaci pro klavír je zjevem obdobným Schumannovi.

Antonín Dvořák se narodil 8. září 1841 v Nelahozevsi a zemřel 1. května 1904 v Praze. Je především skladatelem hudby symfonické a komorní. Řada jeho skladeb je veliká. Byl prvním českým skladatelem, který psal koncerty pro sólové nástroje (klavír, housle, cello). Jeho symfonie zvítězily v celém světě pro bohatost hudebních nápadů. Do staré formy včlenil náplň typicky českou. K světovému úspěchu mu dopomohl věrný přítel, Johannes Brahms, který jej doporučil svému nakladateli Simrockovi. Dvořákovy Slovanské tance jsou jakousi taneční obdobou Smetanovy Mé vlasti. I v hudbě vokální byl Dvořák velmi významným skladatelem. Napsal oratoria Svatební košile, Stabat mater, Requiem, Svatá Ludmila, Hymnus a Žalm. Také těmito skladbami zvítězil ve světě. Jeho programový cyklus V přírodě, Karneval, Othello, líčí lásku ve třech obdobách, a jeho symfonické básně podle Erbena úchvatně líčí prostředí těchto národních balad, v nichž napsal nejen skladby formálně zajímavé, ale také neobyčejně dobře vystihující českého ducha. Ve tvorbě dramatické byla jeho prvním pokusem opera Alfred, psaná na německý text Theodora Körnera. Dále napsal opery Král a uhlíř, Tvrdé palice, Šelma sedlák a operu Jakobín, rozkošný obraz ze života na české vesnici. Z jeho pohádkových oper Čert a Káča, Rusalka a Armida, je Rusalka nejzdařilejší. Její obliba je skoro obdobná popularitě Prodané nevěsty.

Často se u nás vyskýtá otázka, kdo byl větším skladatelem, zda Smetana nebo Dvořák. Tyto dva umělce nelze nikdy stavěti proti sobě. Oba jsou naší chloubou a máme je oba stejně rádi.

Zdeněk Fibich (nar. 21. prosince 1850, zemřel 5. října 1900) je třetím z velkého souhvězdí českých skladatelů. Reformátor české hudby dramatické, napsal řadu oper, na nichž pozorujeme vliv Wagnerův, a mimo ně řadu klavírních a koncertních skladeb. Mimo drobné melodramy napsal první český scénický melodram třívečerní Hippodamii na slova Vrchlického. Je to umělecké dílo velkého významu pro českou hudbu a umělecky velmi zdařilé.

Ze současníků Dvořákových a Fibichových nutno jmenovati mezi jinými tyto skladatele:

Karel Bendl, kapelník Prozatímního divadla a regenschori. Jeho tvorba je velmi obsáhlá a dotýká se všech oborů hudby. Druhým součas-

níkem byl Vilém Blodek, autor úspěšné opery V studni. Richard Rozkošný, jiný současník Dvořákův, pokoušel se na poli dramatickém rovněž jako Vojtěch Hřímalý, jehož tvorba se dotýkala více hudebních odvětví. Současníky Fibichovými byli také Emil Chvála, Václav Novotný, Josef Klička, Hynek Palla, Jan Malát, F. Gregora a František Zdeněk Skuherský.

Významným reformátorem hudby duchovní je Josef Foerster, otec skladatele J. B. Foerstera.

Čeští reprodukční umělci světového jména. V té době vznikla také theoretická hudební literatura česká a přišlo období slavných zpěváků a virtuosů, kteří proslavili české jméno: byli to zejména bratři Karel a Emil Burianové, Ema Destinnová, Berta Lautererová-Foersterová, Adolf Krössing, Otakar Mařák, Hřímalý, Kopta, Zajíc, Vihan, Jiránek, slavné houslové trojhvězdí, František Ondříček, Jan Kubelík a Jaroslav Kocián, a zejména také komorní tělesa, která se proslavila po celém světě: České kvarteto a Ševčíkovo kvarteto. V roce 1896 vzniká orchestrální těleso Česká filharmonie, která tolik znamená pro českou symfonickou hudbu. K její podpoře vzniká Česká Jednota pro orchestrální hudbu.

Dirigenti. V Národním divadle a v České filharmonii, jakož i mimo hranice Čech nám vyrůstá řada významných dirigentů: Adolf Čech a Karel Kovařovic, Oskar Nedbal, L. V. Čelanský, Otakar Ostrčil, Václav Talich a řada jiných.

Josef Bohuslav Foerster, narozený 30. prosince 1859, je dalším, dosud žijícím vynikajícím skladatelem a hudebním zjevem českým. Jeho hlavní význam tkví ve vokální tvorbě, neboť je vlastně zakladatelem české moderní sborové hudby. Jeho sbory jsou neobyčejně charakteristické, vřelé a vzorně deklamované. Je však také stejně významným symfonikem. Napsal pět symfonií a řadu jiných symfonických skladeb. I v komorní hudbě, v instrumentálních koncertech a v drobnějších skladbách přinesl mnoho krásného. Foerster nejen ukončuje dobu, ve které žije, nýbrž navazuje také současně i na období nejmodernější české hudby. Z jeho oper: Debora, Eva, Jessika, Nepřemožení, Bloud, Srdce stala se Eva nejpopulárnější a nejoceňovanější. Své životní vzpomínky uložil v několika zajímavých knihách (Poutník a j.).

Vítězslav Novák se narodil roku 1870. Také jeho tvorba je velmi universální a zajímavá. Napsal několik oper, mořskou fantasii Bouře a jiná vokální díla. Zvláště zdařilá je jeho hudba komorní a orchestrální. Ve své tak zvané moravské periodě se obracel motivisticky na Moravské Slovácko. Toto období je u Nováka nejplodnější a nejkrásnější (Slovácká suita).

Josef Suk se narodil roku 1874, byl žákem i zetěm Dvořákovým. Jeho komorní díla i skladby orchestrální prozrazují dvořákovskou tradici, spojenou s neobyčejnou vřelostí a subtilností, zvláště počínaje symfonií Asrael. Psal hudbu neobyčejné vroucnosti a citovosti. Ve svých dílech dovedl opravdu rozdávati své srdce.

Leoš Janáček, narozený r. 1854, je neobyčejně zajímavým zjevem. Jeho hudba je projevem svérázným nejen osobitě, nýbrž i národně. Po velkém úspěchu své opery Její pastorkyňa napsal v pozdním věku řadu skladeb dramatických i orchestrálních. Již nyní můžeme mluviti o znárodnění Její pastorkyně a o Tarasu Bulbovi, a o Glagolské mši jako o opravdu velikých projevech. Jeho ostatní skladby, tak zejména Zápisník zmizelého, čekají vlastně ještě na svoje objevení a pochopení. V jeho projevu je jakási schválnost, která jej činí nejen originelním, ale i velikým.

Otakar Ostrčil, narozený roku 1879, žák Fibichův, je pozoruhodný skladatel operní a symfonický. Jeho činnost dirigentská — byl dlouholetým šéfem opery Národního divadla — je velmi záslužná.

Otakar Zich, autor několika oper, je zajímavým zjevem originálního samouka.

Nejmodernější generace českých skladatelů vyrůstá ze školy Foersterovy, Novákovy a Sukovy. Jsou to: Rudolf Karel, Jaroslav Křička, Ladislav Vycpálek, bratři Jeremiášové, Jaroslav Novotný, Boleslav Vomáčka, Emil Axman, Miroslav Krejčí, K. B. Jirák, Jaroslav Řídký a mnoho jiných. Jsou to téměř vesměs skladatelé dosud žijící. U nich vidíme, že nenechali žádné odvětví skladby nepovšimnuto. Dostává se nám nyní i od jiných skladatelů mnoho cenných projevů a zvláště je zdůrazniti tvorbu sborovou, která dodává české moderní hudbě zvláštní charakteristiku. Jest si jen přáti, aby toto neobyčejně vyspělé odvětví — sborový zpěv — nepřekračovalo meze, za kterými by pak vznikalo nebezpečí zorchestrálnění hlasového projevu.

Shrneme-li dějiny české hudby, tu vidíme u doby předsmetanovské a ještě i v Smetanovi ono zvláštní kouzlo, o kterém jsme již mluvili jako o typické známce našeho prostoru.

Doba Smetanova se nám jeví jako něco zcela jedinečného, prorockého a zakládajícího.

O moderní české hudbě můžeme říci, že je tvořena tolika skladateli, že jejich počet daleko přesahuje průměr počtu skladatelů kteréhokoliv jiného národa. Běží zde tedy o nadprodukci. Chceme si jen přáti, aby moderní česká hudba nejen v tvorbě sborové, ale i symfonické nám představovala krásný prostor, ve kterém žijeme, a především duši našeho národa. Je si toho přáti o to vřeleji, ježto jsme národem malým a poněvadž hudba vždy byla, je a zůstane naší nejlepší representací a navštívenkou. Přáli bychom si pro budoucno, aby i při poslechu skladeb moderních autorů českých každý znalec i posluchač z celého světa mohl s pochopením a uznáním říci: „To je český hudebník, z oné země, která vydala Smetanu a Dvořáka."

Úvahy o hudbě

Rozdělení hudby - Dělník-posluchač - Umělec a společnost - Mecenáši - Nesmrtelnost umění - Hudba kulturní - Zábavná hudba - Úroveň - Nejlepší rozdělení hudby - Hudba je také řemeslem - Hudba asfaltová - Zdravá intuice obecenstva - Práce a boj skladatelů - Proč skladatel tvoří - Skladatelův úspěch

Rozdělení hudby. Hudba má dvojí úkol, a to vzdělávací a zábavný. Proto nyní dělíme hudbu zcela správně na hudbu kulturní (umělecky cennou) a na hudbu zábavnou. Jiné rozdělení pro obecenstvo nepřichází v úvahu a je na příklad nesmysl děliti hudbu ještě na tak zvanou hudbu lehkou a hudbu těžkou, poněvadž hudba jest jistě něčím, co se nedá vážiti.

Dělení hudby na hudbu kulturně a umělecky cennou a na hudbu zábavnou může míti ještě jeden společný rys a to je rys popularity. Tedy: hudbou populární může býti stejně hudba zábavná — u té je to jistě lehká věc — ale někdy i hudba kulturně a umělecky cenná, a to i pro široké kruhy posluchačstva. Na příklad: Smetana je jistě skladatelem vážným, ale jeho kulturně a umělecky cenná hudba je také hudbou populární, což platí i o hudbě Dvořákově. Že dosáhnou větší popularity tak zvané šlágry, je samozřejmé, poněvadž jsou produktem daleko méně problematickým a uváznou posluchači velmi snadno v jeho hudební paměti. Vždyť jejich jediným problémem jsou nejprimitivnější složky hudby, hlavně rytmus a melodie.

Výběr hudby. Dnes žijeme ve výjimečné době; je to doba války, ale zároveň také doba politických a sociálních převratů. Proto je otázka výběru hudby stejně aktuální, jako velmi složitá. Obyvatelstvo, které venkoncem vždy nějakým způsobem trpí válkou, má jistě právo na rozptýlení, které mu má poskytnouti i hudba. Z těch důvodů také slyšíme dnes v rozhlasu nejen hudbu, která je průvodním zjevem války — hudbu po-

chodovou — ale také hudbu, která svou neproblematičností a také svou sentimentalitou přináší úlevu.

Veliká doba však má a musí míti ohlas i v životě koncertním a divadelním. Toho krásným potvrzením je na příklad Salzburg a Bayreuth. V obou těchto městech, kde se pořádaly a pořádají hudební festivaly, nepředkládá se obecenstvu ani trochu z toho, o čem by se mohlo říci hudba zábavná a přece vidíme, že plní svůj úkol nejen znamenitě, nýbrž přímo příkladně. Nejkrásnějším znakem těchto festivalů je, že se jich zúčastňuje obecenstvo opravdu široké, to znamená, nikoliv obecenstvo, které „na to má“, nýbrž takové, které po takovém vzdělání a povznesení touží; složení tohoto obecenstva je opětně kapitolou pro sebe. Poslouchá-li dnes, za těžké války, Wagnerovu hudbu, kulturně-umělecky nevýslovně cennou dělník zbrojařských podniků a vrátí-li se po tomto poslechu nejen povznesen, nýbrž i osvěžen ke svému pracovnímu stolu, je to výsledek dalekosáhlého významu. Člověk by si přál, aby tomu bylo tak pořád a jistě by to bylo možno.

Dělník-posluchač. Jsem také přesvědčen o tom, že by na příklad dělnictvo poskytovalo vždy nevyčerpatelnou základnu obecenstva vzorně disponovaného a vhodného. Zamyslete se nad tímto příkladem: V dobách míru pořádala KDF pro dělníky námořní plavby na přepychových parnících. Jistě se často řeklo v kruzích tak zvané buržoasie, anebo v kruzích bohatých lidí, vždy závistivých, že taková rekreace přísluší pouze vrstvě, která si to může dovoliti. Nuže, dovoliti si to může ten, pro koho se právě něco takového podniká nebo se toho alespoň zúčastní. Takový dělník nebo písařka se jistě dovedli nebo snažili chovati se přiměřeně k prostředí takové krásně zařízené lodi; že jim to dělalo dobře a prospívalo, o tom snad nemůže býti pochyb.

A stejně tomu může býti i s hudbou, která neprávem je stále ještě přepychem. Není věru třeba — je to nejen zbytečné, ale vlastně také veliká škoda — aby vybrané hudební požitky byly, jako až dosud, doménou vyhrazenou majetným vrstvám. Skoro se mi zdá, jako by tyto vrstvy pěstovaly v tak zvaných nižších vrstvách jakýsi umělý ostych k tomu, co si samy dovedly vždy zaplatiti svými penězi, aniž přinášely žádoucí poměr k těmto vybraným požitkům a hlavně úctu k umělecké hodnotě.

Umělec a společnost. Doba se formuje a s ní se formuje a bude formovati ještě více celá společenská struktura. Dnes potřebujeme lidi nepodléhající vlivům, kteří nebudou nijak brzděni ohledy tak zvané „společnosti". Tato tak zvaná společnost se vyznačovala, řekněme, tím, že měla dobré způsoby a že na základě těchto způsobů se příliš uniformovaly v uhlazené formě také jednotlivé talenty. Známe řadu lidí, kteří byli velmi nadaní, ba geniální a kterým tak zvaná společnost dovedla vytrhávati brk po brku z jejich perutí, až se z nich konečně stali průměrní „společenští" lidé. Hřešilo-li se v těchto společnostech na sociálním duchu, hřešilo se v nich v prvé řadě také na duchu uměleckém, a z umění pak nejvíce na hudbě, která jaksi patřila nejvíce ke společnosti. Bylo tu předehrávání, uvádění mladých talentů, různé ty pokoutní cestičky na cestě ke slávě. Pro onu společnost vznikala pak jistá nafoukaná satisfakce, že ten či onen umělec byl jí uveden ke slávě. Tento umělec zůstal pochopitelně za poskytnutou pomoc vděčen, někdy až do smrti, a to mu jistě hodně bralo na vzletu, který hleděl přizpůsobiti této společnosti. To byl zjev — ve skladatelské tvorbě — velmi nezdravý, a trvá bohužel vlastně pořád. Bylo by krásné, kdyby byla nalezena cesta, aby umělecký talent, pokud se týče jeho umělecké kvality, nemusil nikdy míti takových společenských ohledů. Tím ovšem není řečeno, že umělec musí býti za každou cenu vlasatý a že mu nesluší čistý oděv a hlavně dobré a slušné chování.

Myslím, že společností prošel každý umělec, a jsem také přesvědčen o tom, že každému pravému umělci nakonec z tak zvané společnosti zůstala jen kocovina.

Na druhé straně je ovšem stejně nespravedlivé, odsuzuje-li se umělec, který do společnosti chodí, ale při dobré vůli by jistě bylo lze najíti nějakou střední cestu, ke které dospěje nakonec každý umělec: společnost pro společnost a umělec pro umění, čili: „Milá společnosti! Jsem mezi tebou rád a rád si v tvém středu odpočinu, pohovořím s tebou o věcech indiferentních, ale na umění mi nesahej, poněvadž na to nestačíš! — Nechci mluviti o uměleckých problémech s lidmi, kteří mají v první řadě starost o plný žaludek a měšec, ale chci si dělati umění sám, tak jak tomu rozumím, neboť umění je něco, s čím se nedá kupčiti. A ty, milá »společnosti«, skoro se vším kupčíš."

Vlivy společenské ryzí umění jistě prostituují. Mnoho umělců, kteří přišli do angloamerických zemí, prodělalo trapné výstupy tak zvaných „at home". Umělec, mnohdy velmi vynikající, směl přijíti, ale ponejvíce až tenkráte, když byla společnost již po jídle. Byla mu podána ve zvláštním pokoji jakási výslužka jako služebníku a pak měl — za prima honorář — zpívati nebo hráti pro dobré trávení majetné vrstvy. Byl to koncert „s donáškou do domu"! To je společnost, řekněme předválečná, plutokratická, společnost, které jistě již nebude v Nové Evropě.

Bylo by ovšem nespravedlivé, kdybychom všechny společnosti házeli do jednoho koše.

Mecenáši. Musíme zde totiž vzpomenouti s potěšením na opravdové mecenáše. Mezi společnostmi se našlo mnoho mecenášů. U nás je to známý mecenáš Hlávka, který věnoval nezištně své domy a svůj statek umění a vědám.

Nesmrtelnost umění. Hlávka poznal, že umění a věda jsou to nejvyšší, k čemu se člověk může dopracovati, poznal, že jsou to hodnoty, které každého umělce a vědce činí alespoň trochu nesmrtelným, neboť zemře-li člověk, který nevykonal za svého života práci přetrvávající jeho skon, mizí jako stín a zbývá mu jenom slabá náboženská naděje na život věčný. Ale umělec i vědec staví si již za svého života pomník svou prací, která jeho život přetrvá a jeho jméno činí alespoň nějakým způsobem nesmrtelným.

Ty, kteří se scházeli u Hlávků, můžeme nazvati společností ideální, neboť tam chodil Dvořák, České kvarteto, malíři, sochaři i vědci a jiní významní lidé. Tam neztráceli brka, nýbrž nalézali podporu a hlavně pochopení. Bohudíky bylo takových ideálních společností více, i když jejich počiny nebyly tak zásadní. Nemůže-li člověk dáti lidstvu nějakou hodnotu duševní, pak je jeho svatou povinností, aby svému společenství přinesl dobrotu srdce a aby si vzal za úkol, podporovati lidi, kteří vytvářejí kulturní úroveň jeho národa a upravovati jim k tomu cestu. Toto podporování nesmí ovšem nikdy znamenati vliv na umělcovu práci, nýbrž jenom podporu jeho cesty k úspěchu. Počinem Hlávkovým povstala Česká akademie věd a umění, instituce, která znamená podporu umělecké a vědecké tvorby. To byla věc krásná!

Setkáme-li se s nějakým mladým adeptem umění, tu se ponejvíce nejdříve zeptáme, kam chodí. Z jeho odpovědi je nám ihned jasno, jakým způsobem se jeho cesta bude bráti a jak se bude pravděpodobně vyvíjeti jeho talent. Běda tomu talentu, který ve společnosti společensky zakotví.

Panovníci, církev, šlechta, kupci. To je ovšem společnost ve smyslu ryze společenském. Když se na ni podíváme ve smyslu sociálním a kulturním, máme mnoho příkladů, že byly jednotlivé osobnosti a také společnosti, jejichž zásluhou hudba byla pěstována a bez kterých si hudbu a hlavně hudební umělce nedovedeme vůbec představiti. Byla to církev, která do hudby zasáhla nejen hmotně a z praktických důvodů, nýbrž i jednotlivě. Byli to panovníci a šlechta, kteří si vydržovali divadla, kapely, jednotlivé umělce. Nedovedeme si představit Mozarta bez jeho panovníka arcibiskupa a Haydna bez Esterházyho. Víme také, že mnoho zásluh o Smetanu měla šlechta z Čech. Víme zejména o Beethovenovi, že by snad byl ztratil své působiště, kdyby nebylo peněžní podpory vlivných šlechticů.

A jak se společnost sociálně formovala, tak dominující vrstva poskytovala vždy hudbě mnoho. Byla to nakonec dokonce i vrstva měšťanská, která pro hudbu hodně učinila, na příklad v Hamburgu, Lipsku i ve městech italských.

Můžeme býti přesvědčeni o tom, že i dělník přinese hudbě v nejbližší době pochopení, podporu a užitek.

Proč podporovaly panující vrstvy, a ony vrstvy vůbec, které dávaly ráz sociální struktuře své doby, hudbu a hudebníky? Jen proto, že poznaly hudbu jako něco vyššího, jako něco, co nemá kontakt se životem praktickým, ve kterém se samy pohybovaly, a poněvadž poznaly hudebníka skoro vždy jako tvora nepraktického, zasněného a od světa se odvracejícího. Hudebník ani jeho hudba neměli nikdy souvislosti s životem sociálním a hospodářským.

Hudba kulturní. Hudbu ceníme předně jako projev umělecko-kulturní, který bezpodmínečně považujeme za zjev lidské vzestupující kultury a současně také jako zjev nehospodářský, ale pro duševní rozvoj lidstva podstatný.

Hudba kulturně a umělecky cenná není zjev hospodářský, poněvadž

při jejím vzniku skladateli tolik nezáleží na vztahu jeho díla k obecenstvu a zájem publika nemá tu tedy na skladatele nijaký podstatný vliv. Kulturnímu skladateli však také nezáleží na materielní stránce, výdělku, na jeho prostředcích hmotných, ani na sociální struktuře jeho doby. Musíme také s obzvláštním důrazem přihlížeti k tomu, jak dalece je jeho tvorba spojena s půdou, na které vzniká, a s národem, ze kterého vyšel, abychom se naučili tento druh hudby lépe chápati.

Nutnost tvoření. Proč psal Bruckner své symfonie? Psal je proto, že v něm byla naprostá nutnost uměleckého tvoření! Tušíme, že ve chvílích inspirace stával nad svou partiturou jako vojevůdce před svou armádou. Byl to kategorický imperativ tvoření, neboť víme, že jen z tohoto vnitřního nutkání tvořil stále dál a dál, ačkoliv mu skoro nikdy nebyla příznivá směrodatná kritika, ani poměry hmotné.

Hudba kulturně a umělecky cenná má ovšem vedle toho, že je účelově zaměřena nehospodářsky, neboť z ní neplyne vyložený hospodářský prospěch ani skladateli, ani podnikatelům, ještě jednu osobitou vlastnost a to tu, že ji produkovali hudebníci umělecky abnormální, to jest takoví hudebníci, které posvětilo zvláštní nadání.

Kdo by předpokládal u hudebníků, kteří tvoří na příklad symfonie, podněty hospodářské, velice by se mýlil! Tvorba symfonie znamená hospodářsky nejvíce minus pro skladatele. Autorské honoráře z jediného nebo mála provedení sotva kdy vyváží vynaložené náklady pro opisovače not a materiál papíru. Příkladů netřeba uváděti, poněvadž každý moderní symfonický skladatel dobře ví, že napsání symfonie znamená pro něho finanční ztrátu. Abnormalita se nám jeví v tom, že nedbaje všeho prospěchu života, dovede takovou věc psáti. Této abnormality, nadprůměrného nadání, je však nepochybně skutečně zapotřebí k napsání na př. symfonie nebo symfonické básně. Jsou to skladatelé velmi seriosní a nadaní, kteří píší své symfonie jen z podnětů uměleckých a naprosto nezištných.

Zábavná hudba. Dále pak rozlišujeme hudbu zábavnou, při které skladatel také myslí na to, aby jí své obecenstvo pobavil, jak na to jistě myslil Franz Lehár, vynikající skladatel zábavné hudby, Johann Strauß a u nás na př. Jára Beneš. Účel zábavné hudby je však zaměřen také

hospodářsky. Skladatel jí myslí také na svůj hospodářský prospěch a slouží také hospodářství celkovému, poněvadž jeho hudba je jakýmsi finančním faktorem. Účel hospodářský zasahuje však ještě hlouběji a nepřímo k podpoře hudby kulturní, neboť existenci divadel a divadélek umožňují tak zvané hry kasovní, které dávají divadlu možnost, aby po nich mohlo vypraviti díla tak umělecky vypjatá, že nemohou dosáhnouti bezprostředního spontánního úspěchu u širokého obecenstva; hrají tedy na příklad kasovní repertoir Pucciniho děl, kterému potom vděčíme za to, že je nám umožněno poslechnouti si zase jednou na příklad takového Fibicha. Divadlo totiž vyzískalo z her, které „táhnou", potřebné finanční prostředky, aby mohlo důstojně vypraviti operu nekasovní. Nikoliv každé divadlo si může dovoliti, aby bylo Bayreuthem, musí počítati a dělati rozpočty, a poněvadž je hospodářsky závislé, musí dělati také koncese uměleckému vkusu.

U hudby zábavné je specielní nadání rovněž důležité po stránce technické, ale skladatelé ji píší hlavně proto, aby dílo pobavilo, v druhé řadě pak také proto, aby sami měli z ní užitek hospodářský pro sebe a nepřímo také pro celek.

Úroveň. Oba tyto druhy hudby a jejich cesty k provozování jsou čestné každý svým způsobem. Záleží v prvé řadě na tom, kdo tu kterou hudbu dělal a jaké jsou jeho technické znalosti a ovšem i nadání. Nechceme od Vlasty Buriana, aby hrál Othella, stejně jako nechceme od Marie Podvalové, aby zpívala šlágry. Abychom tyto dva směry hudby mohli oceniti, je zapotřebí, aby vykazovaly úroveň a kvalitu. Uvažme však při tomto posuzování také účelové zaměření hudby a také onen nezbytný řemeslný předpoklad. Žádný z obou směrů nevylučuje druhý, ba často je prvý doporučením pro druhý. Od Suka slyšíme uchváceni na příklad jeho Smyčcovou serenádu, ale s povděkem současně konstatujeme, že nám napsal dva výborné pochody, které patří do hudby populárně zábavné, ale které jistě mistr nepsal jedině pro výdělek!

Nebylo by špatné, kdybychom mohli v budoucnosti srovnávati hudbu kulturně-uměleckou s krásným obrazem, řekněme Leonarda da Vinci, a hudbu zábavnou s nějakým produktem lidového umění, na příklad s kraslicí nebo krásně malovaným žudrem. Toto srovnání by vlastně mělo býti předpokladem a zároveň i ideálem, neboť nic by nebylo krásnějšího,

než kdyby hudba zábavná tryskala tak spontánně jako lidové umění, byť by třeba měla také zaměření hospodářské. Selka také maluje kraslice nejen z krasocitu, nýbrž aby si přivydělala nějaký ten krejcar. Velký umělec, totiž ten umělec, který tvoří z nejvnitřnějšího přesvědčení, nutkání a potřeby, nemá ovšem nikdy dělat hospodářské koncese a nesmí se státi hudebním živnostníkem. Nesmí před a při vzniku svého díla nic říkat o úspěchu a hlavně nesmí myslit na svůj prospěch. Jak by bylo krásné u zábavné hudby, kdyby tak zvaný šlágr byl ozdobou lidového umění, jako je tomu na příklad u šlágru španělského, kde melodie i rytmus voní charakterem země. Vidíme sice takový vliv také u nás, ale bohužel zatím jen ve formě takřka nemožně sentimentální (tak zvané „citovky", podle vzoru „Brdy-Bučice" z Rozmarného zrcadla).

Zábavná hudba je proto ještě v nových politických poměrech velikým problémem kulturním. Zatím si jí važme z toho důvodu, že přispívá svou přístupností předně k oblibě hudby vůbec, a za druhé, že nepřímo podporuje hudbu ušlechtilou, kulturně a umělecky cennou tím, že na příklad svou nadprodukcí a hospodářským úspěchem dovoluje, aby vážná hudba byla autorskými poplatky řádně oceňována, to znamená, že zde nejde o paritu, na příklad v hodnocení jednotlivých minut hudby, nýbrž o to, že velikým výdělkem na hudbě zábavné je umožněno, aby se vycházelo vstříc požadavkům hudebníků kulturních.

Nejlepší rozdělení hudby. Uvažujeme-li o hudbě odborně, esteticky a ethicky, dělíme vždy hudbu jakéhokoliv druhu na hudbu dobrou a hudbu špatnou. Hudba dobrá je ta hudba, která je alespoň dobře dělaná. My ovšem od ní chceme ještě více. Ptáme se, proč vznikla a jaké je její ethické poslání. Přihlížíme vždy jen k hudbě dobré a snažíme se tuto dobrou hudbu poznávati. Dobře udělaná hudba, což je nejmenší předpoklad dobré hudby, je alespoň ta, která je dobře dělána řemeslně a při níž poznáme ihned, že ji nedělalo nějaké řemeslné nedochůdče. Ovšem při dobré hudbě myslíme vždy v prvé řadě na hudbu umělecko-kulturní, poněvadž ta je složkou naší kultury, která musí zůstati vždy důležitější než hospodářský prospěch.

Hudba špatná je ta, která je psána bez nadání, bez řemeslné zručnosti a bez jakéhokoliv odůvodnění. Hudba špatná je také ta, která má zamě-

ření výlučně hospodářské, sentimentální a erotické. Neceňme si hudby, která jen znešvařuje lidovou píseň na vřískající harmonice, kde krásná melodie, jíž se povšechně naše národní píseň vyznačuje, je jednotvárně a mechanicky prázdně podložena jen dvěma akordy toniky a dominanty (nejjednodušší harmonie), z nichž nevyjde, a která by mohla dokonce i vážně pokaziti vkus, kdyby se jí příliš hovělo. Hudba špatná je na příklad také ta, která si troufá zneužíti geniálních hudebních nápadů takových skladatelů, kteří svou geniálností již u obecenstva zvítězili, k lacinému účelu. To se bohužel již vyskytlo, když na příklad Schuberta bylo zneužito na nemožné libreto, když se se Schubertem kupčilo. To nesmí být! Nedopusťme také nikdy, aby si někdo troufal udělati foxtrot na Wagnerova Tannhäusera anebo na Prodanou nevěstu. O špatné hudbě je lépe ani mnoho nehovořit. Poznamenávám jen, že se může vyskytovati stejně v hudbě zábavné jako bohužel i v hudbě kulturní.

Hudba je také řemeslem. A zase nutno pronésti větu, která nám hudbu lidsky přibližuje. Hudba jako vlastně každé umění má svůj podklad v řemesle, je jeho pokračováním, je nad řemeslem, ale není myslitelná bez řemesla. Na příklad Johann Sebastian Bach uměl svoje řemeslo tak skvěle, že ani při jediném taktu jeho hudby nezapochybujeme o jeho řemeslné průpravě. Proto tím více si vážíme oněch záhadných, takřka moderních impresí v jeho preludiích (Wohltemperiertes Klavier). Jakými uměleckými a řemeslnými divy jsou dueta Maxe Regera! Z jeho hudby k nám promlouvá opětně Bohem posvěcený, ale ve svém jádru solidní řemeslník. Jak umělecky a zároveň dovedně řemeslně zpracovává themata Mozartova a Hillerova! Myslím, že by bylo poklonou pro tyto hudebníky, představiti si je v kožené nebo zelené zástěře, jak pracují ve své dílně jako poctiví varhanáři nebo knihtiskaři, jako ciseléři anebo jako ševci. Víme však, že se v jejich dílnách vznášely zároveň genius a věštba vyššího poslání.

Chceme-li tedy kteréhokoliv hudebního skladatele odborně oceniti, přesvědčíme se nejdříve o prvním předpokladu: co umí a jak umí své řemeslo. O tom bohužel může souditi zase jenom odborník-hudebník a to hudebník naprosto kritický. Ale jak uvésti tyto poznatky ve známost širokému obecenstvu vůbec? Jak spojiti tyto dva světy a jak je učiniti sobě

blízkými? Je krásné slyšeti v Bachovi moře, v Schubertovi lyrickou tragiku a ve Smetanovi českou národní píseň, ale je těžké vmysliti se do pracovny tvořícího umělce.

Po řemesle teprve výraz. Podmínění hudby řemeslem nám nesmí chyběti nikde, neboť touto otázkou se dostáváme také k ocenění oprávněnosti moderního až nejmodernějšího hudebníkova výrazu, řekněme k negování (popírání) starých forem, k popírání tonality a k popírání jakéhokoliv konvenčního, ba dokonce přístupného a nehledaného výrazu. Má-li hudebník v sobě tolik řemeslné kvality, že dovede stvořiti na příklad správnou formu fugy podle všech pravidel kontrapunktických, nebo dovede-li napsati nějakou ukázněnou formu, a když se na základě těchto studií dopracuje k neobvyklé formě a výrazu, na příklad na základě naprostého ovládání pravidel nauky o harmonii a kontrapunktu přes konsonantní akord z vnitřní nutnosti dojde k chtěným apartnostem, disonancím nebo dokonce k tak zvané kakofonii (nelibozvučnost zvuků, které se ucha nelibě dotýkají), pak mu milerádi a z plného srdce řekneme: „Ano, máš pravdu, dokázal jsi, že svou věc umíš, poněvadž se dovedeš vyjadřovati i po starém, ale že jsi z toho vyrostl a že ti není možno se jinak vyjadřovati než na příklad atonálně (skladatel se nedrží v jedné tónině) kakofonicky a disonančně. Tvá cesta je oprávněná, poněvadž umíš své řemeslo a máš patřičný talent. Tvá umělecká cesta má náš respekt!“ Předvede-li nám na př. Max Reger uměleckou zručnost ve svých fugách a kánonech, pak tím ochotněji uvěříme jeho fantastickým impresím nad obrazy Böcklinovými. Věříme, že na poctivých základech svého dvořákovského mládí vybudoval Suk svou moderní hudbu, stejně jako věříme Foersterovi i v těch nejmodernějších výrazech po jeho klasických dokumentech tvorby sborové a symfonické. Věříme Vítězslavu Novákovi jeho husitské vidění v Jihočeské suitě a Podzimní symfonii po jeho svérázně disciplinovaném projevu v Klavírním kvintetu.

Hudba asfaltová. Ale běda tomu, kdo nějakými výrazovými extravagancemi chce a musí zakrývati svou řemeslnou nemohoucnost a nedostatek nadání! Ten dělá hudbu asfaltovou, ve které schází poctivost výrazu, která je vymýšlena bez průpravy, a nedostatek talentu se tu zakrývá projevem vyloženě chtěným a neodůvodněným. V tom směru je si přáti,

aby skladatelé se brali pečlivou cestou našich znamenitých virtuosů houslí, kteří náš národ tolik proslavili. „Učit se, poznovu se učit!“ bylo jejich heslem a budiž proto i heslem našeho hudebního skladatele, k němuž si ještě přidá: „Zkoušet a znovu se vracet k učení!“

Hudebníku asfaltovému nikdy nepřiznáme oprávnění, aby se nazýval umělcem, poněvadž se k své tvorbě nijak nevypracoval. Skočil do ní rovnou a myslil, že nás omráčí svým nečekaným výrazem. My však chceme od něho nejen tento výraz, nýbrž v první řadě, aby nám tento výraz opodstatnil a prokázal svoji řemeslnou zdatnost.

Tuto věc je třeba si uvědomit právě nyní v době velikého zápasu, poněvadž vidíme, že tento celý vojensko-politický konflikt je bojem za očistu a také bojem za osobní kvalitu ve prospěch celku. To nám musí býti v umění a především v hudbě pevným vodítkem. Nerozdělujeme ji jako nějaké zboží vážené na kila na těžkou, lehkou, ani na vážnou, veselou a tak dále, nýbrž jen na hudbu dobrou a špatnou. Hledejme opodstatnění jejího oprávnění a přibližme si tvůrčí proces skladatelův, podrobujíce jej revisi, je-li při hudbě kulturní opravdově umělecký, řemeslně solidní a účelem neprospěchářský. To není omezování svobody tvorby a projevu, nýbrž povznesení vkusu podle slov Carducciho: „Svobodu v umění, kolik se jí tam snese. Ale nikoliv ty svobody, které omlouvají nevědomost, neschopnost a nedbalost...“

Zdravá intuice obecenstva. Obecenstvo mnohdy přes nedostatek znalostí a pouhou svou zdravou intuicí chápe samo, bez jakéhokoli vlivu, spontánnost hudebního projevu a jeho opodstatnění. Jakýkoliv vnější úspěch chtěné skladby je skoro vždycky výsledkem vykonávání vlivu na obecenstvo, ať již tiskem, programy nebo klikou lidí, která již předem dílo chválí a obecenstvo schválně zatlačuje do trpné úlohy, aby se totiž nikdo neodvážil odporu proti takovému dílu, aniž by se vydal v posměch, nebo v nařčení z nevědomosti, zpátečnictví. Takový úspěch však nebude utvářeti vkus celku natrvalo a ve své nicotě sám zanikne.

Slabiny mohou existovati v jakékoliv i dobré skladbě, ale musí jen jako malý, drobný defekt krásy její skvělost ještě zvyšovati a musí býti jen ojedinělé, jako je tomu třeba v dílech Verdiho. Verdi byl jistě velikým dramatikem a přitom — a to mu budiž především ke cti řečeno — svého

účelu dosahoval prostředky krajně jednoduchými. Proto si jej ceníme, jsouce si však na druhé straně zřetelně vědomi toho, že jako pravý syn Italie, své rodné země, se dal unésti jižní vitalitou až na úkor krásné, prosté a jímavé struktury svých myšlenek. Nás se však na příklad i tato vitalita krásně dotýká a rádi mu odpustíme některé slabiny, protože prostě víme, že hned tak nikdo nedovedl vylíčiti tak účinně lásku a zároveň také intrikářství jako on ve svém Othellu. Jeho lyrické tóny, které umíme vyposlouchati z konce prvního jednání, nás plní úžasem, a geniálně líčenou lež, přetvářku a intrikánství Jagovo z hudby přímo vycit'ujeme, zrovna tak jako vášeň Othellovu a beznadějnou něžnost Desdemóninu. Verdimu rádi odpustíme nějakou tu triviálnost, protože víme, jak ensemblově a dramaticky mistrovské dílo vytvořil ve svém Falstaffovi a ve svém Requiem, z něhož mluví očištěná duše umělce. On však také nikdy neztratil zájem o theorii: jen tak mimochodem, a aby se udržel při cviku, skládal si pro své potěšení doma vždycky nějakou fugu.

Práce a boj skladatelů. Pilné cvičení a neustálá práce vytvářejí v talentovaném hudebníkovi časem hodnotné kvality, utvrzené jeho bojem a jeho morální silou. Tomuto boji se nevyhne skoro žádný skladatel, byť byl sebe talentovanější. Čekají jej ostatně i boje životní a starosti materiální. I ty někdy silně zasahují do jeho skladatelského procesu a víme o mnohých hudebnících, kteří tyto boje nepoznali, že zevšedněli nebo se stali obyčejnými řemeslníky a živnostníky umění. Rány osudu skladatele jen povznášejí, jak to na příklad vidíme na životě Beethovenově a také Smetanově, jichž osobní, jakož i umělecký život byl vlastně jedinou tragikou. Naproti tomu víme o Rossinim, že zbohatnuv, zanechal skladatelské práce a věnoval se blahobytu a labužnictví. Dovedl najednou ztučnět a obírat se kuchařským uměním, jedl a nic nedělal, takže Beethoven dokonce o něm prohlásil, že by měl dostati na zadek. To nás však také neodradí od toho, abychom nepovažovali jeho Lazebníka sevillského za jednu z nejkrásnějších a také nejzajímavějších oper, která nás udivuje svou pohyblivostí, vtipem a lehkostí, jakož i improvisací. Nasloucháme na příklad s podivem geniálnímu líčení bouře ve třetím jednání.

Mezi těmito kontrasty je ještě mnoho přechodných zjevů, které neznamenají vrcholné tvůrce. Platí tedy o skladatelích zvláště známá slova

Hálkova: „Jen zevšednět mi nedej, Bože!“ Proto rádi uvěříme hudebníku, přizná-li se, že nemá-li peněz a prostředků, živí se hraním v kavárně. Jsme ovšem dvojnásob rádi, když toto prostředí mu slouží pouze k obživě a nemá vliv na jeho tvorbu a když v sobě najde onu živelnou sílu, která mu umožní, aby toto prostředí lehce opět opustil. Je nám také lhostejno, jakým způsobem si na příklad Wagner opatřoval peníze. Víme a chceme věděti jen to, že Wagner byl elementárním zjevem, deroucím se právě svou živelnou silou vpřed za všech okolností a za každou cenu. Byl to ojedinělý zjev umělecký a svou povahou bojovník za nové horizonty hudby, ale bojovník i v obyčejném životě. Dovedl se prokousati všude, dovedl si získati vlivné přátele, krále, a těmito vlastnostmi zaručil vítězství svému opravdu vznešenému dílu hudebnímu.

Ale není nám lhostejné a neradi odpouštíme, jestliže hudebník, jsa zajištěn, a má-li předpoklady, aby tvořil pouze hudbu kulturní, skládá jenom šlágry, aby mohl přepychověji žít, a ještě k tomu nevkusné šlágry!

Ba, jsou to vskutku někdy podivné, přepodivné cesty, kterými se ubírají někteří hudební skladatelé.

Proč skladatel tvoří?

Viděli jsme, že ne vždy bývají pohnutky zcela čisté. Bohužel, poněvadž se umělec ne vždy vyjadřuje proto, že se vyjádřiti musí. Řekli jsme si, že jeho život je bojem a že je ovlivňován bojem životním. Jen do toho, pro Boha, neplet'me peníze!

Hudební vyjadřování je věcí spontánnosti, stejně jako nutnosti. U některého umělce je to zápal, vášeň, smyslná radost, ale v nejlepším slova smyslu. Ale moje theorie je ještě trochu odchylnější. Na nesčetných příkladech vidíme, že materielní život skladatelův — pokud ovšem běží o skladatele opravdu kulturního — je velmi trpký a že dostává-li se mu požitku z vykonané práce a také umělecké satisfakce, musí je vykoupiti velmi těžce. Je tedy cesta skladatelova cestou opravdu trnitou, kde za cenu osobního blahobytu si vykupuje tvůrčí radost z práce.

Naivita. Nazval bych to nejraději naivitou, ovšem ne naivitou v běžném slova smyslu, nýbrž naivitou jako dílem božím: on musí a chce.

Kdysi jsem přečetl s neobyčejným pohnutím výrok Roberta Franze:

„Podstata umění je naivita. Kde jí není, tam není vůbec nic.“ Tato věta se zdá býti velmi prostá a je přitom vlastně neobyčejně složitá, neboť ona předpokládaná naivita znamená nejen velké očištění, ale i nadprůměrné nadání.

Naivita u Smetany. Vidíme naivitu v tomto smyslu u Smetany, který z něčeho pro nás všechny dosažitelného, to jest z národní písně, stvořil celou moderní hudbu českou. Přitom byl ovšem stále bojovníkem a myslím, že jeho význam není a nemůže ani zdaleka býti po této stránce doceněn. Díváme-li se na jeho začátky, vidíme plno vlivů: vidíme svět Schubertův, Schumannův, Weberův, Lisztův a Wagnerův. Co se vykrystalisovalo z tohoto složitého procesu? Vezmeme-li jediný úsek jeho práce, symfonickou báseň, vidíme začátky ve vlivech Lisztových. Ale již tenkráte hleděl se Smetana oprošťovati. Na Richardu III. jsou tyto vlivy nejvíce patrny, ale již v něm měl Smetana onu nádhernou visi o obětech Richardových. V Haakonu Jarlovi cítíme nordickou krajinu, křesťanství a moře, ale slyšíme také, že to psal český hudebník v severském prostředí. Jakou nádhernou impresí je celý Valdštýnův tábor! Ocitáme se naráz v prostředí rušného tábora, jsou tu posměšky vojáků nad geniálně karikovaným kázáním kapucínovým (Abraham a Santa Clara) a hned poté velkolepá imprese, tak geniální ve své jednoduchosti: noční hlídka. Celý tábor se dává pak na pochod, v zatajovaném a přece tak živelném rytmu. Ve Valdštýnově táboře představuje Smetana obraz z tábora císařského, ale výraz je již vysloveně český.

Zmiňuji se o těchto prvních Smetanových symfonických básních proto, že také ony nejsou stále ani zdaleka doceněny. A kam po nich dospěl Smetana? Pak již z něho přímo mluvila národní píseň, zanechal všech vzorů a předloh k symfonickým básním a napsal Mou vlast. V celé hudební literatuře nenalézáme protějšku k takovému výrazu a něco tak charakteristického. Přitom víme, že Smetanův život byl jediným utrpením. Jak by člověk nepomyslil buďto na tragický heroism anebo na evangelickou naivitu, neboť jenom těmito dvěma cestami lze se vyvinouti tak strmě a úchvatně. Se zřetelem k jeho tragickému životu jeví se nám nyní jeho dílo rovněž tragicky. Kdybychom neznali jeho život a jeho utrpení, tu by nám zůstal Smetana vzorem umělce, jehož vůdčí hvězdou byla

naivita. Tato naivita se nám jeví v krásné radosti z tvoření a pohledu do života a zůstává nedotčena i jeho lidským utrpením.

Naivita u brucknera. Typickým představitelem umělce, který tvoří na základě oné Bohem posvěcené naivity, je Anton Bruckner. Nábožný venkovan, který zůstává svým a znovu se vrací k rodnému venkovu, i když žije ve městě. Z jeho hudby slyšíme rodný kraj, hory a nebe. Cítíme jeho pokoru, ale stejně ustrneme nad jeho vojevůdcovským gestem. Jeho volné věty jsou modlitbou a chrámem této modlitby, jeho scherza pozdravem rodnému kraji, hlavně ve svých středních částech, a architektonika krajních vět jeho symfonií je podmaňující i když je někde problematická.

Vzpomeňme jeho finale V. a VIII. symfonie, vzpomeňme oněch míst, kdy z beznadějné hloubky vyrůstá velkolepý závěr, a uvědomíme si, zvláště my hudebníci, ona místa, která se nám zdají slabými. Nejsou to tajemné zvuky? Snad z těchto důvodů — délka jeho symfonií i forma jejich vět byly jeho problémem — obzvláště Brucknera milujeme, poněvadž si myslíme, že se snad někdy cítil slabým a malým před dárcem svých myšlenek. Myšlenky na jeho malost a pokoru jsou však naráz zaplašeny velkolepostí jeho celé koncepce. Nedozírné plochy, praví alpští velikáni a tajemné kouzlo staré katedrály a věčného nebe nás povznášejí do světů nejvyšších.

Jak mohl psáti tato pravá zjevení člověk, který zůstal v podstatě vždy venkovanem, člověk tak prostý, jenž dovedl mysleti vtipně i na malichernosti života? Byl pravým a velikým prostředníkem mezi tajemnem a lidmi, jeho umění je vznešené a přitom národní.

Naivita je prostředkem k boji a je také onou prostotou, bez které není život tvořivého umělce možný. Dává mu naději na život věčný v jeho dílech, neboť jen s touto důvěrou může chápati, že činí nesmrtelné a dobré.

Nade všechno klademe díla, která jsou psána z vnitřní nutnosti, respektive tedy z oné naivity, o které jsme mluvili. Píše-li se dílo pro obecenstvo, přistupuje k tomu vždycky jakýsi prvek kompromisní. Je ovšem, nebo bylo by krásné, kdyby skladatel psal úmyslně díla pro obecenstvo a kdyby tato díla byla zaměřena k nějakému výchovnému cíli. Vždyť se píší dokonce díla na objednávku a víme o nich, že nebyla nejhorší. Máme Haydnův Ochsenmenuett (který se tak jmenuje proto, že Haydn dostal

za něj v odměnu celého vola), známe Mozartova Divertimenta a máme dokonce Libuši (dílo psané k otevření Národního divadla), a mnoho jiných příležitostných a geniálních prací.

Naproti tomu však bohužel víme, že existují také umělečtí živnostníci, což je druh skladatelů nad jiné špatný. Mluvili jsme ostatně již dříve o tom, že jejich práce je zištná.

O samém Beethovenovi také bohužel víme, že jeho skladby na objednávku Der glorreiche Augenblick a Bitva u Vittorie jsou jeho díla nejslabší, ba jedině slabá. Uvažujeme ovšem s lidského stanoviska, proč je psal nebo musel psáti. Dvořákův Americký prapor, op. 102, náleží rovněž k nejslabšímu, co napsal. Skládal jej však proto, že měl býti skladbou, kterou by se uvedl ve svém novém působišti.

Naproti tomu z úvazku Bachova, napsati pro každou neděli nějakou skladbu, vznikly překrásné kantáty. Obdobným způsobem pracoval pro dvůr také G. F. Händel.

Ale milejší a cennější jsou přece jen díla, která vznikla z pohnutek pouze vnitřních. Co nutkalo Beethovena psáti tři Leonory a pouze jednu operu? Jenom touha po zdařilém vystižení výrazu a po dokonalosti.

Jedinou pohnutkou, kterou chceme plně uznati mimo vnitřní nutkání, to jest také mimo onu naivitu, je láska. Láska k obecenstvu a radost darovati mu něco krásného. Tak vznikala Smetanova Má vlast stejně z vnitřního popudu, jako z lásky k národu a posluchačstvu. Intensita této pohnutky nám ještě více přiblíží toto dílo, které vedle toho bylo tvořeno z vnitřního přesvědčení.

Jak si skladatelé představují ideál svého publika?

Ideálem pro skladatele jistě je najíti posluchače v té náladě, ve které dílo tvořil.

Wagner jednou řekl: „Při druhém aktu, tam budou lidé běsnit!" Jistě tím myslil svůj stav při zrození Tristana a Isoldy.

Není snad obecenstva, které by mohlo reagovati na Prodanou nevěstu jinak než radostně.

Jistě myslil Beethoven také na úsměv posluchače při úderech kotlů ve Scherzu IX. symfonie.

Skladatelův úspěch. Ideálně založenému skladateli rozhodně není cílem, aby ho obdivovalo publikum. Myslím také, že mnohému skladateli je obdiv nepříjemný. Jediným správným účelem uvedení díla na nějaký repertoir je pro skladatele to, aby si svou skladbu poslechl sám a aby se mu dostalo kontroly jeho práce. Teprve v druhé řadě asi myslí na to, aby svou skladbou prospěl obecenstvu a oblažil je. Za to se mu nemusí dostávati důkazů vděčnosti, poněvadž nejlepším díkem obecenstva je vnitřní ohlas skladby u něho. A ten se nemusí projeviti potleskem, nýbrž dojmem, který skladatelovo dílo způsobilo. To je ovšem pocit velmi blaživý. Dostane-li skladatel po provedení dopisy, ze kterých je mu zřejmo, že jeho dílo bylo chápáno tak, jak je zamýšlel, pak je to také pocit krásný. Myslím však, že o tak zvané „fandění" nestojí žádný vážný skladatel, ba že je mu proti mysli. Umění přece není football. Jedním z nejkrásnějších pocitů je, když obecenstvo t. zv. neodborné, řekněme dělníci, nábožně s povděkem poslouchá, snad mimoděk chápe dílo daleko lépe a bezprostředněji nežli obecenstvo polovzdělané nebo vzdělané.

Skoro se mi zdá, že by bylo možno vrátit se k oné myšlence naivity v umění. Ta naivita totiž není přece jen tak prostá a jsou tu síly, které převyšují rozum. Někdy tedy takový prostý posluchač chápe lépe než kdokoliv jiný, dá se podmaniti onou naprostou silou hudby, ale někdy se svůj dojem bojí projeviti. Myslím, že je jedním z nejdůležitějších úkolů pravé propagace dobré hudby v širokých a prostých vrstvách, aby byl odstraněn ostych těchto vrstev před mentorujícími kritiky z povolání a tak zvaným odborným publikem. O tom si povíme později.

Autorské honoráře. Mluvili jsme o ideálu, který nutí skladatele pracovati pro práci samu, a nazvali jsme jej naivitou. Bude nás ovšem také zajímati, jak je skladatel odměňován materielně za svou práci. Za každé provedení své práce má skladatel nárok na autorský honorář, který se vyplácí za provedení jeho skladby. Vidíme tedy v první řadě práci, pak teprve provedení a naposled materielní odměnu.

Bylo by ideálním stavem, kdyby hudba kulturní byla v autorských honorářích všeobecně více ceněna než hudba zábavná. Jdete-li však ulicemi a prohlížíte plakáty koncertů, neb posloucháte-li rozhlas, vidíte, že tu mezi provozováním hudby kulturní a hudby zábavné je veliký nepoměr ve

prospěch hudby zábavné. Z toho třeba odečísti ještě u hudby kulturní hudbu skladatelů, jichž autorská práva již zanikla. Jsou to na příklad díla Beethovenova, Schubertova, Weberova, Smetanova a mnohých jiných. Záplava zábavné hudby je ovšem otázkou vkusu obecenstva. Není bohužel zatím žádných prostředků mocenských ani výchovných, aby se tento vkus u širokého obecenstva radikálně změnil. Proto musí býti žijící skladatel kulturní hudby vlastně ještě povděčen skladateli šlágrů za to, že vůbec dostává nějaké autorské honoráře. Gramofonová produkce na příklad by si nemohla vůbec dovoliti výrobu desek vážných autorů, kdyby neměla význačného zisku ze šlágrů a hudby zábavné. Proto se musíme na oceňování šmahem, to jest na to, že někde minuta užití hudby kulturní je stejně oceňována, jako minuta šlágru, dívati velmi střízlivě. Ten veliký výdělek musíme již skladatelům zábavné hudby dopřát, aspoň zatím. Snad se jednou přiblížíme, ba dokonce dosáhneme toho ideálního stavu, který by byl ovšem spravedlivý: že minuta hudby kulturní bude moci býti oceňována autorskými společnostmi výše než minuta hudby zábavné. Rozhodování o tom závisí však pouze na vkusu obecenstva a na jiných okolnostech.

Reprodukční umělci. Skladatel, ovšem pouze neprávem, bývá házen do stejného pytle s ostatními hudebníky. Víme, že obecenstvo hází populární jméno Karla Buriana do jednoho pytle, řekněme s Josefem Sukem, a snad bylo jméno Burianovo dokonce pro široké obecenstvo někdy populárnější. Jsem toho názoru, že dobrý skladatel i dobrý reprodukční umělec dělají dobře svou dobrou práci, ale jde-li o dobrého skladatele a o dobrého výkonného umělce, tu je ovšem dáti skladateli naprostou přednost, poněvadž bez něho nemůže býti umělce výkonného.

Přirovnal bych to poznovu k architektuře a stavitelství. Architekt dělá plány a stavitel je pouze provádí. Skladatel dělá hudbu a reprodukční umělec ji provádí. Nejde nám jistě o to, abychom tvořili hodnostní pořadí, ale práce skladatelova je v podstatě jiná a v podstatě také vyšší než úloha výkonného umělce. Proto posloucháte-li Smetanu, myslete v prvé řadě na něho a v druhé řadě teprve na dirigenta, který jej diriguje. Nechoďte na koncerty jen k vůli dirigentům a sólistům, nýbrž v první řadě k vůli těm, kteří vám hudbu doopravdy dávají, nikoliv reprodukují.

V ČEM JE TEDY ZÁSLUHA REPRODUKČNÍCH UMĚLCŮ?

Zásluha reprodukčních umělců je nejen veliká, nýbrž je v hudebním umění podstatná. Souvisí to již s reprodukčním procesem hudby. Hudba jako dílo je napsána na příklad v partituře nebo klavírním výtahu, ale není posluchači ničím, nebyla-li reprodukována. Proto stejně jako je reprodukční umělec závislý na skladateli, je rovněž skladatel závislý na reprodukčních umělcích. Musíme ceniti jejich pokoru a píli, stejně jako genialitu, se kterou dílo provádějí, neboť oni jsou dalšími tlumočníky v procesu, který přichází shůry. Smýšlejme o nich jen dobře, i když jsou to někdy primadony. Musíme si uvědomiti, co píle a síly vynaložili, aby se stali známými a hlavně dobrými umělci a že jejich jediným údělem a jedinou předností je pouze bezprostřední úspěch. Jsou ovšem obdivováni více než skladatelé a i jejich jména jsou širokému obecenstvu známější. Ale za jakou oběť! Celý jejich život je věnován hudbě a není to vždy právě její nejhezčí stránka, které se musí věnovat. Je to přece úmorná práce, cvičení píle, pokory a vytrvalosti i lásky k hudbě. Oni jsou těmi proroky, bez kterých je náboženství hudby nemyslitelné. Oni jsou rovněž evangelisty a oddanými služebníky. Nevzpomínejme jen slávy, kterou sklízejí, ale mysleme i na utrpení, která je provázejí na jejich životní dráze. Stejně slávou jako utrpením bylo každé vystoupení pro Enrica Carusa i pro Emu Destinnovou. Vzpomeňme také, kolik píle a vytrvalosti je potřeba k nacvičení repertoiru zpaměti, a vzpomeňme také, kolik píle a vytrvalosti je zapotřebí k tomu, aby si udrželi svou formu jako zpěváci a instrumentalisté nebo aby v ní dokonce pokračovali. Takový známý zpěvák aby se věčně jenom třásl o svůj hlas, který musí pěstovati nejen odborným studiem, ale chrániti jej také zdravotně. Je to tedy cesta velmi trpká a cena úspěchu je zaplacena věru draze.

Ideálním stavem je, jestliže skladatel může svoje díla prováděti sám, bez pomoci reprodukčních umělců, býti tedy sám sobě umělcem reprodukčním. Chopin o tom řekl: „Je mým přesvědčením, že nejšťastnější je ten, kdo své skladby může prováděti sám.“ Ale v zápětí řekl: „Nejsem stvořen k tomu, abych dával koncerty. Bojím se množství lidí. Jejich dech mě ochromuje a jejich zvědavé pohledy jsou mi trapné. Před neznámými obličeji zmlkám.“

Český prostor

Lidová píseň - Úpravy národní písně - Smetana typicky český skladatel - Zámky v Čechách - Literáti a kantoři - Varhanictví - Znaky našeho prostoru - Jak se bude česká hudba vyvíjeti - Malost našich poměrů - České hudební školství - Koncertní ředitelé

LIDOVÁ PÍSEŇ. Stejně jako si nedovedeme českou hudbu představit bez Smetany, nedovedeme si ji představit bez české národní písně. Národní píseň je prastará a sahá až do doby pohanské. Již jsme se zmínili, že některé prastaré písně, na příklad Hořela lípa hořela nebo My tu máme kamenný most, žijí ještě dnes. Pokračovalo se v duchovních písních lidových, o kterých jsme si již promluvili, až se dospělo ve století 17. a 18. k nejkrásnějšímu zjevu českého hudebního života, k národní písni, zachované ve svém celku ještě dnes. Tenkráte vlivem baroka vzniklo charakteristické lidové umění české. Známe všichni dobře krásné obrázky, malované truhly, skříně, holubičky a všechny ty milé věci, které krášlily nejen domovy sedláků a venkovanů, ale také kostely. Rozkošné věci skleněné i hliněné, nebo hračky dětí, to vše dýchalo milým domáckým prostředím. Zpíváme-li lidové písně z oné doby, cítíme v nich hlavně lásku, radost z krajiny, radost ze života a z úrody, i robotu. Z nich k nám hovoří také drobné starosti jednotlivců. Lidová píseň vznikala neobyčejně spontánně a radostně, tak přirozeně jako zpěv skřivánka.

Před tím šlo o proces, který navazoval také na duchovní hudbu a v lidové písni, stejně jako později ve světské hudbě objevovaly se církevní čili řecké tóniny pastorální. Ale v době rozkvětu této národní české písně, v baroku, pozorujeme již naprostý odklon k hudbě světské a rozlišování tóniny molové a durové. Pokud tam byly prvky nenárodní, podrobily se již úplně národnímu organismu. Jak v melodice, tak i v harmonii a rytmu dostávají výrazný národní akcent.

Může-li býti český národ na nějaký svůj kulturní projev pyšný, je to

především jeho lidová píseň, nejen svou vlastní hodnotou, nýbrž tím, že se stala podstatou národní hudby a že na jejím základě budoval Bedřich Smetana. Je to zjev na celém světě ojedinělý.

Úpravy národní písně. Známe jen zlomek všech vzniklých národních písní, ale tento zlomek žije také v krásné úpravě a ve vzorné interpretaci. Vzpomeňme si, jak krásně zpívala národní písně Ema Destinnová a jak je zpíval Karel Burian. Sbírka Erbenova, Martinovského a Sušilova i sbírky Kubovy jsou velmi cennými památkami. Malátovy úpravy žijí ještě dnes a myslím, že patří k nejlepším, jež byly s lidovou písní podniknuty. Velmi krásně, originelně a zajímavě obsazením i zpracováním upravil národní písně Otakar Jeremiáš. Jeho sbírky národních písní pro dětský sbor a orchestr i pro sóla a smíšený sbor a orchestr jsou neobyčejně zdařilé ukázky, jak učiniti lidovou píseň přístupnou nejen širokým vrstvám, ale i oněm musikálně pokročilým a blaseovaným vrstvám, které se dovedou nad národní písní usmívati jako nad něčím naivním. V tom smyslu našly pak i své následovníky a další dobré upravovatele.

Řekli jsme si již, že chloubou naší umělé moderní hudby je to, že povstala z naší národní písně činem Smetanovým. Smetana patří do okruhu reformátorství Wagnerova a má mimo to, stejně jako Wagner, také tu přednost, že po prvé ukázal na scéně duši svého národa. Reformátorský čin nevykonal Smetana vlastně jako operní skladatel světový, ale vykonal jej tím, že promítl českou duši také na jevišti.

Smetana, typicky český skladatel, šel ještě dále. Jako zakladatel české moderní hudby vytvořil velkolepý cyklus Má vlast, kde světu opětně ukázal českou duši v programové symfonické hudbě. Kdo jednou slyšel Mou vlast, slyšel také tep české krajiny a srdce českého lidu. Je to tak ojedinělý národně-umělecký profil, že nemá obdoby v celé světové literatuře. A my víme, že se k tomuto výrazu dopracoval po svých prvních symfonických básních, které ještě nebyly tak typicky české. Jako národní skladatel má dále zásluhu, že i ve svých klavírních skladbách osvětlil duši národa. Smetana byl a je až dosud jediným českým skladatelem, který dovedl tomuto nástroji — klavíru — dát vše, co mu patří, neboť sám byl znamenitým klavíristou. Jeho České tance a Polky jsou rovněž národním pomníkem. My ostatně, obzvláště ve Smetanově klavírní tvorbě můžeme

poznati typické znaky české krajiny, o kterých se později zmíníme: národ na jedné straně a zámek se svým aristokratickým prostředím na straně druhé.

Smetana musí zůstati vzorem každému českému hudebníkovi, pro všechny časy, poněvadž bez Smetany je česká hudba vůbec nemyslitelná. Vidíme to na příklad na Dvořákovi, který byl nejšťastnějším tam, kde se přímo bral v jeho stopách, a vidíme to i na celé řadě jeho následovníků. Toto následování Smetany dalo jim právě osobitý český ráz.

Kráčí-li kterýkoliv aspoň trochu hudebně myslící člověk českou krajinou, tu se mu zcela spontánně objevuje zjev Smetanův a slyší tóny jeho hudby. Slyší-li kterýkoliv člověk, i když není příslušníkem českého národa, Smetanovu hudbu, tedy bez jakéhokoliv přemýšlení, řekne: Toť česká hudba! I u Dvořáka cítíme v mnohých skladbách, že je to hudba naprosto česká. Jdeme-li však ke kořenu vzniku obou těchto hudeb, tu vidíme, že hudba Smetanova povstala přímo z české národní písně a bez ní není vůbec myslitelná, poněvadž národní píseň je jejím pramenem. Hudba Dvořákova je také naplněna národním duchem, ale Dvořák se nám přece jen jeví již jako zjev „destilovanější". Vidíme, že národní prvek není tak bezvýhradnou podstatou Dvořákovy hudby jako u Smetany, nýbrž že je její náplní, to znamená, že český folklor je u Dvořáka oděn do formy spíše mezinárodní. K tomuto poznání můžeme dokonce přijíti při skladbě, která je tak zvanou taneční apotheosou české duše, ve Slovanských tancích. Jsou nám velmi blízké a cítíme, že jsou naše, ale přemítáme-li dále, uvědomíme si třebas také, že některý z nich by mohl býti tancem i jiného národa nebo kmene.

Smetana je tak význačným a nepomijitelným zjevem v české hudbě, že je vlastně jejím osudem a proto také dělíme českou hudbu na dobu předsmetanovskou, smetanovskou a posmetanovskou.

Jak vypadá doba předsmetanovská s hlediska národního?

V předsmetanovské době české hudby se vlastně národní prvek v umělé hudbě vůbec neozývá, nebo aspoň ne tak význačně, aby každý mohl tuto hudbu považovati za typicky českou. Co se v ní však ozývá, to je prostředí našeho prostoru.

Zámky v Čechách pokládám za nejtypičtější známku té doby, která má vztah k českému národu a k české povaze, a hlavně k prostředí. Teprve v poslední době si uvědomujeme — nemyslíme-li na dobu husitskou ovšem, na chorál svatého Václava, na Hospodine, pomiluj ny atd. atd. — že zámky šlechty v Čechách byly oním místem, kde pomalu začala bujeti hudba, která nesla typické známky zdejšího prostředí. Byla to šlechta a mimo zámek byl to lid tenkráte poddanský. Nic nebylo bližšího, než aby lid zpíval svým pánům, kteří s oblibou poslouchali melodie, zajímavé národními prvky, poněvadž sami byli národnosti jiné.

Vidíme, že během času se z těchto lidových a zámeckých produkcí vyvinul zcela charakteristický sloh divertimentní a koncertantní, kterému dokonce podlehli i skladatelé jiných národností a byli jím zaujati, jako na příklad Mozart a Haydn. To ostatně vidíme v četných činohrách, kde se mluví o kasacích a serenádách, vidíme to v Jakobínu, kde Dvořák kreslí krásnou postavu učitele Bendy, s právě takovou kasací na počest zámeckého pána.

Tento divertimentní a koncertantní sloh je pro zdejší prostor velmi charakteristický, neboť se v něm snoubí hudební nadání českého národa a ono typické české muzikantství na jedné straně a na druhé vnímavost a pochopení vládnoucích pánů, kteří jsouce vyššího vzdělání a postavení, dovedli oceňovati tento specielní dar nadání národa, kterému vládli. V tomto prostředí se pak rodili Bendové, Vejvanovští a mnoho jiných, které nyní s podivem objevujeme. Pak vlastně přichází již jen Smetana, který rovněž z této sféry těží.

Literáti a kantoři. Nesmíme zapomenouti také na hudbu duchovní, která hraje velikou úlohu v tomto prostoru, na literáty a jimi pěstovanou hudbu a na vesnické kantory, kteří tenkráte obstarávali ve městech i na venkově vlastně celý koncertní život, ať již se koncertovalo na kruchtě v kostele nebo při jiných produkcích, na zámku a jinde.

Tak na příklad skladatel Jan Jakub Ryba (19. století) napsal velmi typickou národní hudbu mešní. Jeho vánoční mše je vlastně sbírkou národních nebo znárodnělých koled.

Varhanictví bylo u nás stejně důležité. Čteme-li dnes podmínky, které byly dávány varhaníku při zkoušce způsobilosti, tu prostě musíme jen

žasnouti, poněvadž dnes by se asi sotva našlo tolik dovedných varhaníků, aby obstáli při zkouškách tak přísných. Pražské varhanictví je rovněž velikou chloubou zdejšího hudebního života. Však také máme v Praze plno kostelů a krucht, které jsou posvěceny velmi uměleckou činností umělců: Handla (Jakub Handl, zvaný také Jacobus Gallus, v 16. století), Černohorského, Segera; s úctou se díváme na krásné Gartnerovy varhany u sv. Mikuláše na Malé Straně, na které hrával Mozart a kde bylo provozováno po jeho úmrtí jeho Requiem, na kůr svatotomášský, v Týně s krásnými Mundovými varhanami, u sv. Víta, a na mnoho kostelů již zaniklých, na příklad kostel, který stával v místech před kavárnou Lumír, a kde prý působil Handl.

Znaky našeho prostoru.

Vidíme také stále, že v prostoru, ve kterém žijeme, měl právě tento prostor větší vliv na hudbu nežli národ sám. Na začátku již jsme mluvili o pohybu jako nutném kulturním předpokladu a zároveň také o soutěžení. Obojí zde bylo odedávna a proto tento proces se zde vyvíjel neobyčejně plodně, neboť toto prostředí mělo vždy svůj zvláštní ráz.

Shrneme-li tedy to, co se dělo v hudbě v tomto prostoru, přicházíme asi k tomuto závěru:

Bodrý a tajemný zdroj uměleckého dění zde byl stále. Z něho vykvetla národní píseň a ta odvětví hudby, na něž národní píseň měla vliv. Na druhé straně zámek jako střed kultury a civilisace v kraji a ve vesnici kantoři, kteří se vždy starali nějakým způsobem o hudbu. Na zámku a z práce kantorů vznikl koncertantní a divertimentní styl hudby předsmetanovské, jak jsme o něm již mluvili.

Pak přichází Smetana, který klade základní kámen ke vzniku moderní a národní hudby české. Bez něho si ji nedovedeme vůbec představiti. Po něm přichází Dvořák s národní náplní svých skladeb, ale také s universalitou svého tvoření. Po nich Foerster, který kráčí ve šlépějích Smetanových a dává zároveň na sebe působiti moderními vlivy hudby světové. Hudba Dvořákova má následovníka v Josefu Sukovi, který českou hudbu píše v kouzelné osobní intimitě a stává se rovněž universálním. Pak přichází vliv moravské národní písně v díle českého skladatele Vítězslava

Nováka, Emila Axmana a jiných. A opětně nový význačný zjev: Leoš Janáček. Ten kotví v moravské národní písni, ale nepřináší ji do Čech jako Vítězslav Novák, nýbrž zůstává s ní na Moravě a otáčí se ve svém vývoji dále k východu. Vidíme tedy, že Smetanou byl dán základ české hudby, která vykvetla dále v markantních a naprosto svérázných zjevech.

Jak se bude česká hudba vyvíjeti?

Tento proces musíme však nyní bohužel považovati za ukončený, poněvadž dnešní doba mimo žijícího Foerstera a Nováka a nedávno zemřelého Suka, nemá stěžejního skladatele, o kterém by se dalo říci, že je skladatelem typicky českým. Mladá generace nám nepovídá o českosti v hudbě téměř pranic. Nastala totiž vlivem internacionalismu pravá reakce, která souvisela také s dřívějšími nezdravými poměry politickými.

A tím se dostáváme k otázce, jaké východisko ve smyslu národním jest možné. Vidíme, že Smetanovi a Dvořákovi následovníci nebyli tak silní, tak národně silní, aby ve svých žácích odchovali typicky český dorost.

Po této stránce jsme na tom hůře, než je tomu u hudby německé a u hudby jiných národů. Vidíme také, že u těch národů, kde u skladatelů poznáme výslovně národní ráz, tito skladatelé se skoro vždycky vraceli ke své národní písni. Dnes můžeme mluvit u nás jako o nejtypičtější představitelce české moderní hudby o hudbě sborové. A proč? Poněvadž ta se obrací i v nejmodernějších projevech k národní písni jako ke svému zdroji, anebo národní píseň upravuje.

Dokud se tedy moderní český skladatel nepřiblíží národní písni nebo aspoň jejímu duchu, nebude míti nikdy možnost, aby se stal skladatelem typicky českým. Je tu zřejmě nějaký ostych před tím, v samé snaze po originalitě za každou cenu.

Bylo by si přáti, aby nějaký markantní zjev moderní české hudby se neostýchal užíti ve svých skladbách prvku národní písně, jako to činili Smetana a Dvořák. Je dobře možné, aby národní píseň v novém moderním rouchu promluvila k českému obecenstvu stejně teple jako promlouvá na příklad v Janáčkovi.

Důležitý úkol tu má nejen skladatel sám, ale i kritika, která si dříve tolik zvykala a dovolovala mentorovati a přímo nebo nepřímo pobízeti

k originalitě výrazu, která nebyla ničím jiným než planým internacionalismem a něčím velmi plochým.

Malost našich poměrů. Probíráme-li dějiny světové hudby, přicházíme k závěru, že centrem všeho dění v dobrých sto padesáti letech byla hudba německá. V přehledu dějin české hudby jsme také poznali, jak naše hudba navazovala na hudbu německou. Zároveň jsme si také osvětlili, jakým zjevem byl Bedřich Smetana, a tu je nutno uvědomiti si znovu, na základě kterých jevů vyrostl, a že se vlastně teprve on stal zakladatelem české národní hudby. Před ním můžeme mluviti vlastně pouze o jakémsi fluidu, které se vznášelo nad naším prostorem. Od jeho doby však mluvíme již o hudbě typicky české. Naše hudba se stala svéráznou a jistě je ve světě málo tak oblíbených a srdečně přijímaných hudebníků, jako jsou Smetana a Dvořák. Vývoj české hudby navenek je tedy vlastně ideální. Pozoruhodné jsou výsledky činnosti českých hudebníků mimo Čechy, v novější době úspěchy Janáčkovy a Sukovy.

Ale český hudební svět, ze kterého se tyto úspěchy rodí, je nejen malý, nýbrž i malicherný. Malost našich poměrů hudebních zaviňuje v prvé řadě nadprodukce hudebníků, neboť málokterý národ produkuje relativně tolik a tak dobrých hudebníků jako právě národ český. Český hudebník má, myslím, obzvláštní lásku ke své domovině a rád se ovšem vrací domů, i když je jinde zahrnován slávou.

Rád se vracel Smetana z Göteborgu, přešťasten uvítal svou domovinu Dvořák po krátkém intermezzu v Americe, rád se vrátil Foerster i Nedbal a hlavně se vracela celá řada znamenitých umělců reprodukčních, jako Destinnová, Nedbal, Kubelík a Ševčík, a chtěla se vrátit i řada jiných, kteří se vrátit nemohli. Je to tedy řada hudebníků, kteří se vyšinuli ke slávě světové a alespoň v stáří chtěli věnovati získané zkušenosti svému národu. Kolik z nich se uplatnilo tak, jak by si byli zasloužili? Jejich národ jim dal za to, čím jej ve světě proslavili, často velmi málo.

Před lety byl rozpoután zcela zbytečný a donquijotský boj: Smetana — Dvořák; obá skladatelé jsou nám drazí a oba se ideálně doplňují. Jenom zloba je mohla postaviti proti sobě. Dnes víme, že Smetana je po celém světě ctěn, vážen a oblíben jako typicky český umělec, že se především cítí, že jeho Má vlast otevírá hudbou jiným národům srdce našeho národa.

Víme také, co pro nás znamená jeho Prodaná nevěsta a co by mohly znamenati na příklad Dvě vdovy. Druhým naším propagátorem je Dvořák. Jeho symfonická díla i díla komorní jsou hrána rovněž po celém světě a jejich českost ve formě běžnější je pro nás rovněž znamenitou propagací. Nikomu v Říši ani v cizině nenapadne, aby tyto dva zjevy stavěl proti sobě, nýbrž jména Smetana a Dvořák jsou tam pojmem národní české hudby. Je tedy úplně zbytečné, aby se tento poměr nějak kalil. Záleží vždy na osobním vkusu posluchače, která hudba je mu bližší. Musíme si vážiti obou stejně, ale nezapomínejme, že zakladatelem české hudby je Bedřich Smetana.

Řevnivost byla ostatně kdysi i v Říši mezi Weimarem a Lipskem, která byla však více ideová. Ale dnes jistě žádného Němce již nenapadne, aby stavěl proti sobě se zlobou Wagnera a Schumanna, nebo Brahmse a Brucknera. Je opětně zálibou čistě osobní, který z těchto skladatelů se komu líbí.

To všechno — bohudíky — pomalu mizí z našeho hudebního života, poněvadž se konečně poznalo, že to opravdu nebylo k ničemu.

České hudební školství bylo kdysi na neobyčejně vysokém stupni. Ty tam jsou však doby, kdy se pražská konservatoř jmenovala jedním dechem s nejlepšími ústavy evropskými. Ta tam je ovšem také doba, kdy ředitelem konservatoře byl Antonín Dvořák, který tam shromáždil celý výkvět své školy. Byl učitelem originelním a neobyčejně významným. Po něm už se pražská konservatoř stále více byrokratisovala, vyučování ztrnulo, a co nejhoršího, stala se zároveň jakýmsi zaopatřovacím podnikem pro umělce snad zasloužilé, ale přece jen odbyté. Od této nemoci ji nezachránil ani zjev Foersterův, Novákův nebo Sukův. Konservatoř, která nabyla zatím charakteru jakési vysoké školy, volila si sice za rektora význačnou uměleckou osobnost, ale její praktické zasahování nebylo nikde patrné.

Je jistě vinou hudebního školství a také věčného spolkaření, že dnes mezi mladou generací nemáme skladatele, o kterém bychom mohli tvrdit, že je skladatelem typicky českým. Je ostatně zajímavé, že Smetana ani Dvořák nebyli žáky konservatoře. Je také zajímavé, že pokusy o zorganisování českého hudebního života měly za podmínku příslušnost k ně-

jaké organisaci, na prvém místě absolvování konservatoře. Proč? Měl snad býti celý hudební život umělcův do toho vtěsnán? Mezi našimi významnými hudebníky je mnoho těch, kteří konservatoř nenavštěvovali vůbec. Stačí jmenovati Zicha, Foerstera a Ostrčila.

Ze svých zkušeností jako profesor konservatoří v Říši bych mohl říci, že německé hudební školství je neobyčejně dobře organisováno a představuje ideál hudebního školství vůbec. Nemohu tvrditi, že by v Říši bylo percentuálně nadanější žactvo, ale je jisté, že pružnost mu právě dodává znamenitosti. U nás na konservatoři se musí projít všemi ročníky, kdežto v Říši je žák hotov tenkráte, když je schopen složiti předepsanou zkoušku. Na konservatořích, kde jsem pracoval, se přijímalo kdykoliv a celé taxírování záleželo v zařadění vlastně jen do tří respektive čtyř skupin, čímž byla celá věc odbyta. My víme, že Němci mají dnes nejznamenitější reprodukční umělce a že jejich komposiční škola je nejen důkladná, nýbrž také umělecky bezkonkurenční. Myslím, že by bylo na čase, aby se odstranily všechny byrokratické vlivy jak z administrativy, tak i z vyučování — neboť na tom se administrativa obráží — nebo aby byly alespoň zmenšeny na pokud možno nejmenší míru. V Říši bylo za doby mého působení několik velmi významných učilišť, z toho několik státních, několik městských a několik soukromých. Jejich kvalita nebyla dána tím, kdo byl jejich podnikatelem, nýbrž jedině tím, kdo na nich učil a jak na nich učil. Kéž by tomu tak bylo také u nás! Proč nejsou za učitele přibráni ti čeští umělci, kteří mají za sebou světovou zkušenost a kteří by se mohli nejlépe věnovati vyučování mladé generace? Proč nemohla Ema Destinnová zanechati po sobě svou školu a žáky? Proč musili a musí vyučovati soukromě ti, kteří jsou k profesuře na konservatoři jako vyvoleni?

Koncertní ředitelé. Stejně tak jako je u nás nadprodukce umělců, je také samozřejmě nadprodukce koncertních ředitelů. Je to samo o sobě věc dobrá, ale přijde vždycky na to, jakým způsobem koncertní ředitel vezme věc do ruky. Ideálem koncertního ředitele by ovšem byl takový člověk, který by chtěl za každou cenu prosadit nějaké umění nebo některého umělce. To ovšem od něho nemůžeme žádati. Musíme mu popřáti také vlastní výdělek a činíme to dokonce velmi rádi. Ale musí tu býti zaveden pořádek do té míry, aby umělec neskomíral a řediteli se

vedlo dobře. Je také nemožné, aby koncertní ředitel si dělal obchody z věcí, které jsou nám umělecky drahé a aby jimi kupčil. Nesmí využívati úcty obecenstva k dílu pro blaho své kapsy. Je na příklad nemyslitelné, aby koncertní ředitel žil z konjunkturální sentimentality obecenstva Dvořákovými Biblickými písněmi, nebo aby nemístně obchodoval Mou vlastí a Slovanskými tanci. Nesmí zapomenouti, že i on musí dbáti aspoň jakéhosi kulturního poslání a také možnosti vlivu na koncertní programy.

Dostali jsme se v této kapitole až ke koncertním ředitelům. Vlastně to sem nepatří, poněvadž koncertní ředitelé jsou na celém světě stejní.

Chceme si ještě uvědomiti, že my čeští hudebníci žijeme v prostoru, který je jakoby požehnán a dává všechny podmínky k uměleckému tvoření. Jeho půda je umělecky neobyčejně plodná.

Prostor, v němž vznikl Smetana a který dovedl míti takový vliv na hudbu, má všechny předpoklady, aby šel vstříc budoucnosti stejně plodné. Stačí jen se trochu zamysliti nad jeho dary a ihned uvidíme, že nezůstane pouze plodným polem, ale vzácným skleníkem pro hudební tvorbu navždy.

Hudba a obecenstvo

Široké obecenstvo - Co je to dávka? - Přísný zásah - Hudba jako průvodní zjev - Závodní přestávky - Příprava obecenstva na dílo - Jaký je rozdíl mezi návštěvou opery a koncertu? - Jazz - Gramofonové desky

ŠIROKÉ OBECENSTVO se dovede kochati požitky velmi pochybnými a houfně navštěvuje podniky, které mu takové požitky poskytují.

Upřímného zájmu o novinky vážných autorů není tolik, aby se na nich mohlo zakládati nové uspořádání koncertního života. Jděme však do Lucerny a uvidíme přeplněný sál při podnicích tahacích harmonik a roztodivných kabaretů. A tito lidé se ještě diví, když byla na jejich podniky uvalována dávka a když je někdo nepovažuje za umělce. Ba, jsou lidé, kteří dovedou říkati: „Kmoch — to byl český muzikant!", ale Smetanův film dosud nemáme!

CO JE TO DÁVKA?

Na koncerty byla uvalena jakýmisi starými nařízeními daň ze zábav. Bylo to nařízení zkostnatělé, ale i to mohlo býti k něčemu dobré, užilo-li se ho k účelu pedagogickému. Bylo-li zasahováno proti koncertním ředitelům, aby neprostituovali vážné věci a nevyužívali konjunktury k svému obohacení, mohla jim býti také brzděna činnost uvalením dávky ze zábav na podniky, které měly pochybnou cenu uměleckou anebo ji neměly vůbec, a konečně aspoň na takové podniky, které nepomýšlely na nějaké příspěvky k účelům sociálním nebo charitativním. Muselo býti při tom všem dbáno blaha umělce samotného a teprve v druhé řadě prospěchu podnikatelova, neboť zaslouží-li někdo, aby se měl z koncertu dobře, je to především umělec, který tento koncert dává, a ne koncertní ředitel. Budeme jistě vždy hleděti, aby — a to zní jaksi nesrovnale — mělo pro-

spěch z uvalení dávky také obecenstvo, totiž obecenstvo tak vychované, aby rozpoznalo, co se mu předkládá ke vzdělání, oddechu, výchově a rozptýlení. Krátce obecenstvo budoucnosti, které brzy rozpozná, že je záslužným činem, pozdvihuje-li se jeho vkus.

Od dávky se osvobozovala tělesa, která mají patřičnou uměleckou kvalifikaci. To byla tedy také jakási brzda. Při usměrnění dávky šlo vždy o to, aby od ní byly osvobozeny takové podniky, které jsou opravdu kvalifikované: seriosní hudba dobře provedená byla osvobozována. A musily ovšem býti osvobozeny i takové podniky zábavné hudby, které dávají dělnictvu patřičnou rekreaci. Jak u hudby vážné, hodnotné a umělecky cenné, tak i u hudby zábavné je nesprávné, jestliže se s hudbou kupčí. U vážnější hudby se kupčí s vlastenectvím publika. Je nemožné předvádět pořád Mou vlast z kasovních důvodů, protože chceme, aby nám zůstala dílem pro slavnostní příležitosti, zahajování nebo zakončení sezóny. Má vlast se nesmí dávat ve prospěch nějakého koncertního podnikatele. Kupčí se také s hudbou zábavnou. Žijeme v poměrech, ve kterých je lidem třeba rozptýlení hudbou, ale pamatujme, že je i zábavná hudba, která má svou patřičnou úroveň a musí býti patřičně prováděna. Taková hudba by měla býti také zbavena dávky, poněvadž přináší úlevu poslouchajícím. Ideální by bylo, aby soukromé podnikání z koncertního života vůbec zmizelo. Foerster řekl kdysi, že jsou povolání, za která by se neměly bráti peníze, a to povolání lékařovo, duchovního a učitele. Bylo by ideální, kdyby tito lidé nebyli zatěžováni věcmi materielními. Ale hudba je, bohužel, pořád ještě odkázána na soukromé podnikatelství.

Je nutno zjednati natolik nápravu, aby se z hudby nedělala obchodní záležitost. Koncertní ředitel se vymlouvá: „Já nemohu pořádat koncerty, poněvadž na ně bude uvalena dávka.“ Tím trpí také umělci. Dávka nejde na vrub umělců, nýbrž podnikatele a osvobození od dávky by pomohlo jen jeho kapse. A jestliže koncerty dělat musí, ať to činí tak, aby na nich nadprůměrně nevydělával. Při pořádání zábavné hudby je hrozné, že se podává lidem zábavná hudba velmi nehodnotná, ba sprostý kabaret. Vše záleží na tom, kdo to dělá, jak to dělá, za jakým účelem a v jakém prostředí. Když mizerný orchestr dává Beethovena, je to špatné. Když Beethovena diriguje mizerný dirigent — i když má dobrý orchestr k disposici —

je to také špatné. Účel: každý koncert musí míti zaměření takové, aby se vědělo, co se komu má dát. Exklusivní obecenstvo komorního spolku musí dostat dobrou komorní hudbu a abonenti filharmonických koncertů dobrou symfonickou hudbu. Je nemožné, aby Česká filharmonie hrála šlágr se saxofonem a aby nějaký dívčí orchestr hrál Beethovenovu symfonii. Je nemožné, aby jazz hrál směsi z vážných oper a aby na příklad Česká filharmonie chtěla pořádati kabaret proto, aby si pomohla na nohy.

Přísný zásah do koncertního života tím, že by se povolilo málo koncertů, měl by ty výsledky, že lidé, kteří se cpali nevkusnými věcmi, byli by přinuceni jíti na něco pěkného a uvědomiti si, že to bude pro ně jistý přínos. Je ostuda, že kabarety v Lucerně jsou přeplněné a Typografia má prázdno, ač věnuje svému programu tolik péče. A k tomu ještě nám v Typografii ukazují to, co je chloubou české moderní hudby, zpěv sborový, který je jedinečný ve světové literatuře.

Nové nařízení o dávce ze zábav, které nyní vstoupilo v platnost, zasáhlo velmi přísně do koncertního i divadelního života. Je to zásah tvrdý, ale budeme v něm hledati také jeho dobré stránky. Nevylučuje osvobození od dávky, zatěžuje koncerty vážné minimálně i když uvaluje dávku i na takové podniky, které dříve byly osvobozovány, hudbu zábavnou zatěžuje šmahem, nikoli ale ve větší míře než tomu bylo dříve.

Je nutno vyčkati, jakým způsobem se toto nařízení osvědčí a jakým způsobem zasáhne do očisty hudebního života. Není vyloučeno, že bude cestou, která také povede k ozdravení poměrů v koncertním životě.

Hudba jako průvodní zjev. Hudba má býti absolutním uměním pro sebe. I při jejím poslechu nemáme myslet na jiné věci než právě na hudbu. V hudbě je nutné naprosté soustředění. Hudba je vznešené umění, které nemá býti nikdy deklasifikováno tak, aby dělala k něčemu doprovod, ať už je to zažívací proces nebo rachot v kavárně, v restauraci, nebo ve filmu. Pak se jí totiž mohlo dostati posudku, který vtipně vyjádřil Wilhelm Busch: „Die Musik wird oft unangenehm empfunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden." („Hudba je začasté nepříjemně pociťována, poněvadž je vždycky spojena s hlukem.") Pokud hudba funguje na příklad

v kavárně jako průvodní zjev, nebo tak, aby byla snižována, je to zbytečné a hudby nedůstojné.

Ve filmu je hudba často velmi nepřiléhavá, nezachycuje film dostatečně. Ve většině filmů je příliš mnoho hudby, všude samý rachot a nic více, nebo sprostý šlágr, více méně sentimentální. Viděli jsme u mnoha filmů, že čím byla hudba jednodušší, tím význačněji zachycovala situaci. Je tomu podobně jako v rozhlase — je jí příliš mnoho. Hudba se musí státi opravdovou součástí filmu a ne jenom jeho průvodním zjevem. Pak je totiž deklasifikována stejně jako v kavárně nebo v restauraci. Ve vinárně při dobrém víně lidé rádi poslouchají národní písničky. Když je to v Budapešti, hrají při tom cikáni, ale to je hudba, kterou vnímá obecenstvo rozjařené. To nemůže nikdy býti skutečným úkolem hudby. Hudba se k tomu propůjčuje, ale nesmí to jistě být jejím účelem. Odnášejme si z koncertů v duši to, co si odnášíme z kostela.

V hudbě je něco posvátného a jistě tu jde o nějaký tajemný proces, který směřuje shůry k lidem. Krásná anekdota o Dvořákovi to potvrzuje: Kdosi přišel za ním do kavárny a během hovoru tvrdil, že není Boha, načež Dvořák v ustrnutí prohlásil: „A kdo tedy dělá tu mou hudbu?“ Chtěl tím jistě říci, že ji zachycuje, když mu přichází odněkud shůry a že je pouze jejím tlumočníkem. Není to krásně vyjádřeno jeho prostým úžasem?

Závodní přestávky. V poslední době vidíme již potěšitelné zjevy: Závody pořádají pro své zaměstnance rekreační přestávky s hudbou. To je věc sama o sobě velmi krásná, ale také velmi choulostivá, neboť se zde zachycuje nové obecenstvo, velmi dychtivé a vnímavé. Jsou mezi nimi lidé, kteří možná nikdy nebyli na koncertě. Proto je otázka výběru pro tyto rekreační přestávky velmi důležitá. Běží totiž o to, aby se vychovalo nové obecenstvo, a zde je možná také cesta, kterou by se tomuto vlastně nově zrozenému obecenstvu předkládal opravdu výběr. To neznamená, že by se toto obecenstvo mělo hned sytiti Beethovenem, ale musí se tu velmi bedlivě psychologicky uvážiti, jakým způsobem by se jeho vkus mohl vychovati.

Představoval bych si to ideálně tak, že by se na příklad začalo vkusně podanou národní písní. Jsem přesvědčen, že by taková věc měla úspěch.

Po nějaké době by se mohly takovému obecenstvu předložiti již skladatelé, kteří mají nějaký poměr k národní písni. Od národní písně k Smetanovi, který na ní vyrostl, je pak jenom krok. A kdyby si potom takové obecenstvo Smetanu zamilovalo, a to je možno s určitostí předpokládati, kdyby jej tímto způsobem poznalo a kdyby mu byly jeho skladby patřičným způsobem předváděny a vysvětlovány, pak by bylo lehké, předvésti mu i další vážné skladatele. Zde čeká všechny podniky, které si to nyní mohou dovoliti a především Národní odborovou ústřednu zaměstnaneckou úkol velmi krásný, stejně jako velmi odpovědný.

Doba a politické události směřují k tomu, že na celém světě a především v Evropě bude vybudováno místo staré společnosti společenství nové. Jistě si v budoucnu odvykneme mluviti o společenských vrstvách, stejně jako nebudeme mluviti o intelektuálech a buržoasní společnosti, jejichž výlučnou doménou byly dříve koncerty i divadla. Všichni budeme pracovníky, ať již ducha nebo rukou, a především budeme národním a evropským společenstvím. Nové společenské uspořádání dá ovšem koncertu a divadlu také nové obecenstvo. Nyní snad můžeme ještě mluviti o jakýchsi vrstvách a tu chceme předně mysliti na dělníka, jako na vrstvu nejsilnější.

Každému umělci záleží v prvé řadě na tom, aby se nějakým způsobem dostal do kontaktu s publikem. Když vidí blaseované obecenstvo, nehraje tak rád, ale vidí-li před sebou obecenstvo s patřičným zájmem, vidí-li, že mnozí mají s sebou i partitury, a když jim vidí na obličejích, jak zaníceně poslouchají, je mu to vítané. Stejně je mu vítanou i jakási pokora dělnického obecenstva, které stojí před neznámou věcí. Novina, kterou třeba orati pluhem, země nezoraná. Když reprodukční umělec vidí, že dělá tak trochu evangelistu, je mu to velmi milé a hraje o to vroucněji. Vážný reprodukční umělec má snahu, aby obecenstvu předváděl opravdu něco, co by je povzneslo a nikoliv něco, co by útočilo na jeho nízké pudy. Je snadné hodit do obecenstva lascivní anekdotu a je samozřejmé, že se tomu obecenstvo směje, ale je úkolem jak pořadatelů, tak i umělců, aby si uvědomili svou úlohu a odpovědnost; pořadatelstvo předně výběrem a umělec svým výchovným posláním. Vidíme tedy, že jde stejně o nové obecenstvo jako o nový úkol umělců a že obojí by mohli míti pořadatelé

nyní pevně v ruce. Je velmi závažné, aby si to obě složky plně uvědomily. Tuto věc nesmíme odbývati, ale chopiti do pevných rukou, láskyplně a záměrně. Účelem musí býti vkusné zotavení, umělecká výchova nového obecenstva a umělci si musí uvědomiti, že před tímto obecenstvem nevystupují jen pro svůj úspěch, nýbrž že tu mají úlohu daleko vznešenější. Zatím nás tyto rekreační přestávky nijak neuspokojují. Ta věc se ještě příliš odbývá. Úkol je ovšem těžký a začalo se také jaksi s opačného konce. Dělaly a dělají se přestávky v příliš velkém počtu a dělají se jen proto, aby byly dělány. Bylo by lépe začíti v málo podnicích s málem a vybraně a pak tuto základnu rozšiřovati na všechny větší podniky vůbec, než začíti se všemi podniky najednou a povrchně.

Jsem však přesvědčen o tom, že instituce poledních přestávek a koncertů pro dělnictvo nabude brzy jiných forem. A věřím především ve zdravý instinkt dělnického publika, které si samo bude přáti, aby jeho přestávky a koncerty byly lepší a hodnotnější. Dychtivosti obecenstva ustoupí pak i způsob práce těch, kteří tyto přestávky pořádají. Je třeba, aby budování programů pro dělníky, ať již v poledních přestávkách nebo v koncertech, se ujali lidé, kteří nejen mají svůj poměr k dělnictvu, ale také především k umění a kteří jsou si v první řadě vědomi toho, že jejich úkol je umělecky i výchovně odpovědný. Na to se v budoucnu chceme opravdu těšiti, poněvadž zde nám může vyrůsti něco, co bude chloubou příštího kulturního života. Přál bych si, aby si to uvědomila v první řadě Národní odborová ústředna zaměstnanecká a s ní všichni podnikatelé.

Při budování nového vkusu dělníka musí se však začíti tím, co obecenstvo může duševně zkonsumovat. Předkládáte-li mu kabaret, kde se směje laciným vtipům, to není výchova! Vkusně podanou národní písní rozumíme toto: dělník ji zná a na umělci pak cení, jak oduševnělým způsobem ji dovede tlumočiti. Když se potom z národní písně vezme skladba znárodnělá, jako na příklad ukolébavka z Hubičky, je to už přístupné, ba dokonce i s orchestrálním doprovodem.

Tato příležitost, hlavně pedagogická příležitost, se propásla při zavedení rozhlasu, a těžko se to již bude napravovati, poněvadž si rozhlasové obecenstvo příliš zvyklo, že se mu hudba předkládala stejně nepedagogicky a houfně jako na koncertech, ale, bohužel, v míře ještě daleko větší.

Nyní se v přestávkách a v koncertech pro dělníky opětně naskýtá taková příležitost a bylo by opravdu věčná škoda, aby se zase propásla.

Příprava obecenstva na dílo. Jsme-li nyní před otázkou, jak vychovávati nové obecenstvo, musíme se obírati zároveň tím, jakým způsobem se dříve a ještě stále předkládá obecenstvu nějaké umělecké hudební dílo. Vidíme, že posluchač byl skoro vždycky a hlavně v posledních dobách na přijetí nějakého díla hudebního připravován velmi nedbale.

J. B. Foerster píše v předmluvě ke své opeře „Eva" zajímavá slova, která znějí velmi citově a zklamaně: „Skladatel se obírá svým dílem po léta velmi intensivně. Zadává je s obtíží a pak, po tomto boji o uvedení díla, je provedeno během několika minut, nejvýše celého večera, a je předhozeno obecenstvu vlastně bez jakékoliv přípravy. A ono obecenstvo je kruté dost, aby proneslo stručná slova: ‚Líbilo se mi to,' nebo ‚Nelíbilo se mi to.' Po druhém a po jiných okolnostech se vůbec neptá." Toto překrmování a nepřipravenost obecenstva je jednou z důležitých kapitol příští lidové výchovy.

Ty tam jsou doby, kdy bývalo v Praze jen několik koncertů do roka. Dnes se na to díváme jako na div a jako na nemožnou věc, a přece, řekněme si, jak to vlastně bylo krásné, poněvadž každý takový koncert byl událostí, o které se dlouho diskutovalo mezi umělci, mezi obecenstvem a ve společnosti vůbec. Mělo to proti dnešku tu velikou výhodu, že taková skladba byla obecenstvem vyčerpána a dokonale pochopena. Zážitek ze skladby byl opravdu stráven, bylo na to dost času, poněvadž takových událostí bylo málo. Bylo jich, bohudíky, málo, ale ovšem za to produkce uměleckých děl, bohužel, málo. Tenkráte v Praze žili lidé, kteří se dívali na lidi z venkova, studující jednotlivá hudební díla pouze z partitur, velmi útrpně, neboť oni měli možnost takové skladby, hlavně novinky, slyšeti v Praze.

Chtěl-li se někdo z venkova seznámit s nějakým hudebním dílem, musil si je sám prostudovati v partituře. Dnes je koncertů plno, ale prováděné dílo není řádně stráveno. Je to věc úplně nemožná, poněvadž by se v tom případě musilo mluviti výhradně o hudbě a o ničem jiném.

Nyní by však měl nastati následující proces: kdysi to byl pravý pocit zážitkový, neboť se z provedeného díla žilo dlouho, ale dnes, kdy je kon-

certů mnohem více, mělo by se obecenstvo na ně o to více a řádněji připravovati. Pro každý koncert měla by se prováděná díla osvětlit tak, aby je lidé mohli chápati. Ale nedělá se v tom směru vůbec nic. Odborné časopisy, místo aby o dílech vykládaly i populárním způsobem, nečiní tak. Obecenstvo slyší tedy plno krásných věcí, ale nemá z nich takřka nic nebo ani zdaleka ne tolik, kolik by mohlo míti. Obecenstvo je nepřipraveno a nadprodukcí se pak stává blaseovaným. Zážitky nejsou tak opravdové a skutečné, jak by mohly být. Ideálem by byl Bayreuth, kam jedou lidé připraveni a ze zážitku dlouho žijí.

Dnes se nám však umění jeví a předvádí jako prskavka, která se přehraje bez pravého zážitku a zase zmizí. Mělo by být koncertů méně, ale měly by býti za to o to lepší. Předně je nutno hleděti k tomu, aby úroveň koncertů byla opravdu dokonalá, dále nutno míti na paměti, aby obecenstvo chodilo do koncertů připraveno, a konečně, aby zmizel všechen ostych, a aby obecenstvo vcházelo do koncertní síně tak, jako když jde na nějakou intimní bohoslužbu. Je jistě daleko lepší, stráví-li posluchač jedno dílo velmi dobře a vyčerpá-li z něho všechny přednosti a krásy, než když slyší řadu skladeb stejně dobrých, na které není připraven a které ovšem zdaleka nemůže stráviti. Dnes jsou u nás posluchači s partiturami řídkým zjevem. Proč?

Jak jsme již dříve řekli o rozhlasu, propásl velmi mnoho. Když rozhlas začínal, myslilo se, že bude cestou, která by mohla posluchače velmi dobře připravovati na programy. Je to dáno zejména intimním prostředím poslechu. Představovali jsme si jako krásný osvětový čin, že každý program bude posluchači předem náležitě osvětlen, rozebrán a vyložen. Co jsme však zjistili? Rozhlas se stal ještě stupňováním hrozného tempa, ve kterém se posluchači rychle předhazují umělecká díla v koncertech. Proto jsme nyní, bohužel, tak daleko, že každá pausa v rozhlase je vnímána posluchačem a jistě i jeho vedením jako něco hrozného.

Je to jistě zaviněno ruchem a shonem moderního života, který nevede k tomu, aby se umělecké dílo intensivněji chápalo, nýbrž každá skladba se před námi vlastně jenom mihne. Jistě je třeba, aby hudba se nějakým způsobem přizpůsobila také životu vnějšímu. To platí především o hudbě zábavné. Ale bylo by krásné, kdyby v ruchu a shonu denního života za-

svítilo jako oasa provedení vážných uměleckých skladeb s řádnou přípravou obecenstva pro ně. Je opravdu nutno zamysliti se nad tím, že se obecenstvu v první řadě má dostati kvality a ne kvantity.

Ve velikém shonu života se, bohužel, nedostává také času na domácí hudbu a na studium skladeb. Koncertní produkce je, jak jsme řekli, přímo úžasná. Kdyby se jednalo pouze o nevysvětlovaný poslech děl standardního repertoiru, mohla by se věc snad omluviti, ale jde-li o poslech novinky, řekněme české novinky, ve velmi malém prostředí českém, tu by bylo na místě, aby se toto nové dílo, které má spatřiti světlo světa, posluchači řádně osvětlilo především ukázkami, obšírným programem nebo výkladem.

Místo toho vidíme vlastně opodstatněnou hrůzu obecenstva před novinkami, poněvadž obecenstvo nemá na své nevýchově viny, hrůzu před nějakou tou nečekanou disonancí, která mu nebyla objasněna, a nakonec je obyčejně autor vyvoláván spíše k vůli tomu, aby se obecenstvo pobavilo jeho neobratnými poklonami. Je tím vinno obecenstvo? Není, poněvadž nemůže dobře usuzovati ten, kdo pozná věc, jež mu nebyla vysvětlena.

Jaký je rozdíl mezi návštěvou opery a koncertu?

Jdeme-li do koncertu, tu se nám dostává čistého hudebního umění, které nepodléhá téměř žádným vlivům, kdežto, jdeme-li do opery, posloucháme hudbu ve velmi složitém aparátu, v prostředí, kde je připojeno ještě mnoho jiných složek, hlavně složka optická, výprava, dekorace, a kde na čistý dojem hudby působí tedy určité vlivy. Po některé stránce má divadlo nádech domu, kam se bojíme vstoupit, ale kam nás to přece jenom táhne, jehož provoz má něco umělecky kompromisního a také nepravdivého, ale tolik záhadného a vábivého. Právě tyto složky nás tím více přitahují. Divadlo je starší a jeho původ je skoro tak starý jako náboženství, od kterého se však velmi brzo odvrátilo a vyvinulo takřka v přímý kontrast.

Do divadla se nechodí jenom pro umění, a to ani na operní představení. Je to, bohužel, pořád ještě také záležitost společenská. Poněvadž forma opery je dnes tak něco velmi vratkého, vesměs všichni skladatelé se obírají myšlenkou, jak operu reformovati. Cítíme ze všech pokusů, že opera, jak

byla a je, se do nynější doby vystupňovaného životního tempa jaksi nehodí.

Jazz. Rušný životní shon měl ovšem svůj vliv i na taneční hudbu, která vyústila až do hudby jazzové. Je tu, a snad má také nějaké své oprávnění.

Když byla (asi r. 1935) uspořádána jedním rozhlasovým časopisem anketa, byla seriosním skladatelům a seriosním činitelům vůbec, předložena otázka: „Co soudíte o jazzu?" Každý dotázaný přinesl něco positivního, ale byly to zřejmě odpovědi, do kterých se nutili, aby neodpověděli zpátečnicky a aby nevzbudili dojem, že nejdou s dobou. Jediná odpověď byla naprosto čestná a upřímná, a to byla odpověď Foersterova. Na otázku: „Jaký máte poměr k jazzové hudbě?" odpověděl: „Žádný."

Naproti tomu soudím, že by i v jazzu se mohla napsat dobrá věc. Ovšem musilo by to míti tendenci opravdu uměleckou, poněvadž za těch okolností, za kterých se jazz dnes píše, je to obchod, barové ovzduší, smyslnost a nevkus. Z těchto pravidel je opravdu jen pár výjimek.

Gramofonové desky. Stejně čestnou odpověď jako byla Foersterova jsem četl nedávno v gramofonové příručce, kde byla odpověď na otázku: „V čem záleží význam gramofonové desky?" Všechny odpovědi byly opět velmi kontrolované a opatrné, chtějíce býti odborné a přitom kladné, a jediná upřímná byla od Josefa Stelibského, který odpověděl: „V tantiémách." To je odpověď, která zarazí, ale je absolutně upřímná, což nelze dost oceniti, nehledě k tomu, že je to odpověď velmi vtipná. Tantiémy jsou autorské poplatky. Čím více desek, tím více dostane skladatel. Všechna čest, že někdo dovede býti tak upřímný. Udělal dobrý vtip, jehož obsah je lepší, než jak na první pohled vypadá.

Nesympatické na gramofonové desce je to, že je vlastně jakousi hudební konservou. Ale i konservy mají svoje opodstatnění a je jistě krásná věc, když někdo poslouchá hudbu, maje k tomu právě patřičnou disposici, a má-li tu na vůli vybrat si k poslechu to, na co má právě chuť. Chceme-li si poslechnouti na př. VII. symfonii Beethovenovu, nemůžeme to hned jinak uskutečniti než gramofonovou deskou, jelikož se právě tato symfonie nedává na koncertě nebo v rozhlasu. Ovšem i výroba gramofonových desek, jako ostatně a bohužel všechno, třeba i výroba léčivých pro-

středků, je otázkou peněžní a průmyslovou. Z desky se stal nakonec zase především obchod. Velmi rád si hraji „Valdštýnův tábor", poněvadž mám jeho partituru, ale značně mi vadí, jak jsou jednotlivé instrumenty skresleny. Deska se ovšem zdokonaluje a je již veliký rozdíl mezi deskou někdejší a deskou dneška. Ideálu tu dosud dosaženo není.

Stejně jako rozhlas, tak i gramofonová deska má jednu špatnou stránku: že totiž zatlačuje jednu z nejkrásnějších složek reprodukční hudby, a to je tak zvaná domácí hudba, která, jak jsme si již řekli, nám nyní k hudební výchově tolik schází. Těmito dvěma institucemi, rozhlasem a gramofonovou deskou, uměnímilovná vrstva zpohodlní a nehledí se vzdělávati hudebně i odborně, nýbrž vzdělává se pouze hudebně esteticky, což je minus pro to, čemu se říká hudební vzdělání národa vůbec. Praktické hudební vzdělání znamená učit se hudbě nebo hrát na nějaký nástroj a provozovat si hudbu doma sám.

Pokud je gramofonová deska pomocníkem pro zpěváky (na př. desky Carusovy a Gigliho), pak to je ovšem nevyčerpatelná pomůcka, jakási učebnice. Pro instrumentalisty vůbec je to pak pomůcka ke studiu a konečně povzbuzující činitel při studiu.

Jedna gramofonová deska stojí tolik, co dobrý lístek do koncertu a při tom máme stejný požitek, ovšem ne tak bezprostřední, ale sedneme si k tomu, kdy máme právě chuť, a v prostředí, které jsme si vybrali. Ovšemže gramofon, má-li býti pěkný, je poměrně drahá věc.

Umělci, účinkující při natáčení na gramofonové desky, jsou si vědomi toho, že to není jen pro prchavý okamžik, nýbrž že tu jde o něco stálého, co zde zůstane. Umělec ví, že vyrábí jakýsi dokument a že píše tento dokument o sobě.

Pokud se týče dynamických odstínů a jako poslech vůbec, je ovšem nesrovnatelně krásnější koncert. Každá mechanická hudba skresluje jak charakter barvy nástroje, tak i dynamiku. Máme na příklad zkušenost, že na deskách zní velmi dobře malé hlasy, řekněme hlas Galli Curci (italská pěvkyně), která je obdivuhodná na gramofonových deskách, ale jako koncertní zpěvačka nikdy nebyla ničím vynikajícím.

Jistě má však gramofonová deska svůj výchovný a dokumentární význam a s tohoto hlediska ji musíme oceňovati.

Obecenstvo se ptá hudebníka na podrobnosti, které by chtělo znát

Šroubované výrazy - Co je programní a co absolutní hudba? - Jak rozeznáme hudbu kulturní od hudby zábavné? - Jaký je vliv politických událostí na hudební tvorbu? - Hudba ve válce - Co je to libreto? - Co je to partitura? - Jak se skládá? - Co je to virtuos? - Co je to koncert? - Jak poznáme z hrané skladby skladatele?

Co soudíte o kriticích?

Soudím, že mají souditi, ale že zároveň mají býti také souzeni. Dívám se na to asi takto: Má-li někdo lásku k hudbě, tedy má nadání a pak se stane buď skladatelem nebo umělcem reprodukčním. V jiném případě může se státi theoretikem nebo kritikem. Znalosti o hudbě ovšem musí míti. Je ovšem daleko cennější psáti hudbu, než psáti o hudbě. A jistě je mnoho nespravedlnosti v tom, jestliže skladatelův produkt je posuzován člověkem, který se na dílo dívá pouze se stanoviska estetického. To ovšem nestačí. Je zapotřebí, aby kritika byla odborná, to znamená, že kritik má znáti theorii a že mu má býti blízký také proces skladatelský i proces reprodukčních umělců.

Z vlastních zkušeností mohu pro naše poměry pronésti tento soud: Ty tam jsou doby, kdy u nás psávali kritiky Smetana a Foerster. Kolik svědomitosti a objektivity je třeba ke kritice, neboť kritika má býti mladým skladatelům pomocnicí a přátelskou rádkyní, pro hotové umělce pak stálou kontrolou jejich činnosti. Nikdy však nemá býti zlobnou. Kolik z této svědomitosti často schází! Četl jsem na příklad v jistém listu kritiku Myslivečkovy symfonie, ačkoliv se na posuzovaném večeru nedávala a místo ní byla ohlášena hudba Gluckova. Jeden z našich kritiků slyšel v předehře k Parsifalu harfy, ačkoliv víme, že Wagner jako zkušený a velmi rafinovaný instrumentátor si ponechal efekt harfy tamtéž až na konec opery. Takové věci by se ovšem neměly vyskytovati. Známá jest ostatně úplatnost pařížské kritiky.

Jak dovedla kritika ztrpčovati umělcům život, toho důkazem je Brucknerova prosba, kterou vyslovil při audienci u císaře Josefa, na otázku, co by si přál, aby pro něho císař udělal: „Nakažte, Veličenstvo, Hanslickovi, aby o mně nepsal tak špatně!" Hrozné je, že takový veliký umělec a skladatel byl zatlačován kritikem, který ovládal veřejné mínění, do pasivní úlohy. Vzpomeňme si, jakým způsobem pronásledoval Hanslick Wagnera a Brucknera, kdežto Brahmse vynášel. Neuškodíme Brahmsovi, řekneme-li, že Hanslick mu nemusel pomáhati, ale jistě uškodíme, a to právem Hanslickovi, řekneme-li, že snad úmyslně křivdil Wagnerovi a Brucknerovi. Víme přece, že Wagner byl zjevem elementárním, kterému nemohlo uškoditi nic a že Bruckner je nám právě dnes typem krevnatého a šťavnatého, se zemí spojeného umělce. Jeho zdravý zjev může vlastně zatlačiti do pozadí Brahmse, který je umělcem jakýchsi kompromisů. Dnes se nám jeví Brucknerův profil neobyčejně zdravým, sálajícím silou své země, naproti tomu Brahms je typem umělce podléhajícího vlivu společnosti a doby. Důkazem toho, že kritika není celkem směrodatná, je to, že pravý talent přes nepříznivou kritiku vždycky zvítězí.

Postavení kritikovo je jistě jakýmsi postavením mocenským a zvláště reprodukční umělec je na kriticích závislým. To chápeme, ale jisté není vážného skladatele, přesvědčeného o síle své práce, který by se mermomocí pídil po posudku hudebního estetika. Tu nám jistě imponuje Max Reger, který po přečtení nepříznivé kritiky napsal onomu pisálkovi dopis, v němž řekl: „Jsem na jistém místě. Vaše kritika leží ještě přede mnou, brzy však bude ležeti za mnou."

Pokud sleduji kritiku, nemohl bych ani dnešní českou kritiku nazvat odbornou, poněvadž znám případy, že kritiky píší lidé, kteří o muzice nemají pravého ponětí, anebo jsou jen diletanty, což ovšem být nemá. Lidé, kteří málo umějí, se potom stavívají na tím vyšší piedestal a berou věc se stanoviska mocensky společenského. Dělají se velmi důležitými ve společnosti, která jim naslouchá a řekne: „Ten píše kritiky tam a tam." Tak se vykonává vliv na obecenstvo, které jako by se obávalo blamáže před těmi, kdož jsou považováni za znalce.

To je ovšem zjev velmi nezdravý. Ze svých zkušeností mohu říci, že

kritika v Říši je na nepoměrně vyšší úrovni. Je odborná. Dříve ovšem i tam bývalo několik pisálků, ale ze zkušenosti mohu říci, že jakostně a odborně byly to kritiky nejlepší. Imponovalo mi na příklad, když jsem četl v Drážďanech kritiku, kde kritik, aniž znal partituru, jen proto, že měl absolutní sluch, vyjmenoval ve své kritice v novinách všechny tóniny jednotlivých variací. A poznal to pouze absolutním sluchem, poněvadž nebyly tištěny. Byla to rukopisná novinka.

Průměrný kritik by si měl být vědom toho, že nemá ponětí o tom, jak hudba povstává, a proto by měl psáti s dávkou patřičné úcty. Něco jiného je ovšem, píše-li skladatel o jiném skladateli jako „par nobile fratrum".

Redakce by si měly uvědomit, komu dávají pero do ruky, a jaké mocenské postavení má hudební kritik. Víme, jakým zlolajným kritikem byl Nejedlý, a jakým nemožným kritikem byl dlouholetý referent Národních listů.

Co se týče vlivu na obecenstvo, je postavení hudebního kritika velmi významné a proto je nutno, aby bylo obsazováno vždy osobou vhodnou a odpovědnou. Hudební kritik má výchovný význam a je pro obecenstvo tím, čím je profesor na konservatoři pro žáky.

Svůj výchovný význam nepochopili ani kritikové sami anebo na něj prostě nestačí. Nedovedli na příklad vyložiti v krátkosti svých rubrik a posudků, oč moderní hudba usiluje a ponechali své čtenáře v nevědomosti. Psali povýšeným tónem a nejasně o věcech, před které byli postaveni, jako o hotových věcech, aniž se snažili celý proces objasniti patrně proto, že tomu sami nerozuměli. Mají ovšem v novinách málo místa, mnohem méně než na příklad sportovní redaktor. To je zase chyba redakcí. Ale je chybou kritiků, že nedovedou málo slovy objasniti obecenstvu, oč v té které skladbě jde a jaký problém zde skladatel řeší.

Je také úplně zbytečné a hloupé, aby kritik vzhledem ke skladateli si stoupl zbytečně vysoko a odtamtud jej soudil. Jejich poměr by měl býti přátelský, kritik by se měl informovat u skladatele, co skladbou zamýšlel a pak teprve by měl pronášeti také svůj úsudek. Je někdy přímo trapné, je-li nějaká významná věc odbyta povrchním referátem, ze kterého je zřejmo, že kritik neměl ani potuchy o tom, co slyšel. Vidíme tu bezrad-

nost zejména v tom, že kritik jako by se bál mluviti o díle samém, přikročuje raději ihned ke kritice provedení.

Kritik by si měl uvědomiti, že pro umělce produkčního i reprodukčního je až posledním článkem. Nenajde-li správný poměr ke skladbě ani k reprodukčnímu umělci a nevidíme-li z jeho psaní nutnou subordinaci nebo přátelskou koordinaci, je nám jeho hlas štěkáním psíka na měsíc. Čeho zvláště postrádáme, je to, aby kritik se stal také nadšeným posluchačem díla, aby k němu měl vztah opravdu srdečný a přátelský, i když si dovolí nějakou výtku.

Šroubované výrazy. V novější době zavádějí se v hudební terminologii názvy v rodné mluvě skladatelově. Je tomu tak zvláště u označování temp, pohybu, ve kterém má býti skladba hrána. Je to opatření vhodné, poněvadž nám přibližuje skladbu. Je totiž mnoho lidí, kteří se dají snadno odradit nějakým šroubovaným názvem. Pro ucho laika zní na příklad učeně slovo Andante nebo Grave. Přeložíme-li si tato slova do češtiny, vidíme, že Andante znamená mírný pohyb krokem, a Grave že znamená vážně, nebo Lento — rozvláčně. Toto názvosloví nám mnohé ulehčuje a je také pružnější, poněvadž ve vlastní řeči najdeme více výrazů než z běžného označení v italské řeči, která se zase stala v hudbě řečí mezinárodní.

Jsou ovšem označení, která nemůžeme překládati, jako na příklad symfonie a fuga. U těchto dvou jmen cítíme takřka zděšení širokých vrstev před jejich učeností. Jakmile se tato slova octnou na programu, na příklad v rozhlasu, tu se stává, že neinformovaný posluchač raději svůj přístroj vypne, než aby něco tak hrůzyplně záhadného poslouchal. Bylo by dobře, kdyby se cizí terminologie omezovala pouze na názvy, které opravdu nelze přeložiti, ale u tak zvaných intelektuálů a zejména ovšem u kritiky vidíme, že chtějí znalostí takových cizích výrazů hudbu jaksi aristokratisovati pro sebe a učiniti ji učenou a nepřístupnou širokým vrstvám. Tak znám na příklad hudebního kritika, který je s to říci ve větě o osmi členech, sedm členů cizích. To je nesprávné.

Prodanou nevěstu zná nyní neobyčejně široký okruh obecenstva a proto zná také toto obecenstvo i vstupní sbor Proč bychom se netěšili. Přes to by se snad zaleklo, kdyby znalo pouze italský název jeho tempa Allegro vivo.

Co je programní a co absolutní hudba?

Hudba se tak rozlišuje, ale stejně se může říci, že každá skladba má nějaký svůj program, jako má také vždy nějakou formu. Je těžké si představit skladbu bez programu, zrovna tak jako si nedovedeme představit skladbu bez formy. Hudba programní je hudba, která líčí nějakou věc. Typickým příkladem jsou symfonické básně Smetanovy, jakož i symfonické básně vůbec. Vypráví se nám tu o osudech jednotlivců, nebo o zážitcích jednotlivců, ať již je to Tasso (Liszt), Don Juan nebo Alpensymphonie, Don Quijote nebo Enšpíglova šibalství (Richarda Strauße), Sukova Praga, Dvořákovy symfonické básně Zlatý kolovrat, Holoubek, Vodník, Polednice anebo náš hudební epos Smetanova Má vlast.

Hudba absolutní naproti tomu má již určité ustálené formy, ponejvíce formu sonátovou, ať již je to sonáta sama nebo trio, kvarteto, kvinteto, sexteto, noneto a symfonie, která je sonátou pro orchestr. U Beethovena na příklad však již vidíme, že jeho Pastorální symfonie, ačkoliv je hudbou absolutní, má program, a to pevně stanovený v pěti částech: 1. Probuzení radostných pocitů při příchodu na venkov, 2. Scéna u potoka, 3. Veselé shromáždění venkovanů, 4. Nečas a bouře, 5. Pastýřský zpěv. Šťastné a vděčné pocity po bouři. Stejně je tomu u jeho III. symfonie Eroica, V. symfonie Osudové a VII. symfonie, která se nazývá Apotheosou tance.

Je těžko říci, která z těchto hudeb je cennější, zvláště uvědomíme-li si, že každá skladba má nějaký program. Ovšem skladby vyloženě popisné ztrácejí do jisté míry na ceně, poněvadž se příliš obírají detaily a zvukomalbou.

Rozlišování hudby na hudbu programní a absolutní není tak důležité, stejně jako není důležité vykládati v koncertních programech, co vedlo skladatele k napsání některé skladby. Obecenstvo by si to mělo vždy samo domysliti. Jsou skladatelovy city, které jistě vždy rád obnaží hudbou, ale nikoliv nějakým slovným výkladem.

Vezměme na příklad Sukovu skladbu Asrael nebo V. symfonii Foersterovu, které jsou psány pod dojmem úmrtí nejbližších; obecenstvu postačí, že je Asrael psán pod dojmem smrti Sukovy choti a jeho tchána Dvořáka a V. symfonie Foersterova pod dojmem úmrtí jediného dítěte. Nepůsobí

však vkusně, jsou-li rozebírány podrobnosti. Skladby jsou tak imponující a opravdové, že každé další průvodní slovo se nám jeví zbytečným. Umělec ten zážitek měl a proto jej napsal v tónech.

Osobní výraz. Máme ovšem řadu skladatelů, které nelze nazvati ryze národními skladateli, i když se v jejich práci jeví podstatné rysy jejich národa. Takovou čistě osobně zaměřenou skladbou je na příklad symfonie Asrael od Suka. Tato skladba je velmi blízká světu Schubertovu, a to tím, že se v ní dosahuje tragického účinku lyrikou. Suk ji napsal v bolu nad ztrátou své choti, jakož i svého učitele a tchána Antonína Dvořáka. Proč psal na příklad Foerster nokturno Večer v Belmontu? Jistě tu byl nějaký zážitek, stejně jako myslil na sebe, když psal Cyrana de Bergerac, poněvadž každý v životě byl asi nejednou Wertherem, Cyranem, Faustem atd.

Smetanovou osobní zpovědí je kvarteto Z mého života, ale ani tam nezaniká národní prvek. V tom vidíme heroismus Smetanovy průkopnické práce pro českou hudbu. O Smetanovi a jeho tvorbě jsme se již zmínili několikráte i v přehledu dějin české hudby.

Jak rozeznáme hudbu kulturní od hudby zábavné?

Kulturní hudba klade daleko větší nároky na vnímavost posluchačovu než hudba zábavná. Mluvili jsme již o rozdílu těchto hudeb a také o nehospodářském a hospodářském zaměření. U hudby kulturní si promluvíme o charakteristických znacích nejznámějších světových a našich skladatelů.

Hudba zábavná napovídá nám již svým názvem, že nás chce pobavit a potěšit. Řekli jsme si již také, že i mezi hudbou zábavnou je mnoho dobré hudby. Jména Suppé, Nedbal, Lehár a mnoho jiných nám zaručují, že nám dávali a dávají hudbu cennou. Je v ní cit, zručnost a formát.

Šlágr. V novější době se jeví úpadek, a to značný úpadek ve vkusu, zejména u té zábavné hudby, kterou nazýváme šlágrem. Je to hudební skladba zlidovělá u nejširšího publika, buď samostatná, nebo výňatek z nějaké operety či revue.

Kdyby se měla úroveň národa posuzovati podle šlágru, byli bychom na tom velmi špatně. Člověk někdy žasne, co na takovém šlágru může zlidovět a co se na něm může líbit, zda nemožná a k tomu ještě senti-

mentální melodie, nebo jeho bezduchý text. Posloucháme-li někdy ve vlaku nebo na výletech zpěv mladých lidí exoticky oblečených, tu se opravdu hrozíme jejich hudebního vkusu. Marion, Dája, Volání dálek, exotika, ve které se hledá zotavení, a ještě nějaká ta „maminka“ a „chaloupky“. Je to někdy k zoufání, pomyslíme-li, že tak zpívá dorost národa, který má překrásné lidové písně a takový bohatý výběr z nich, že je pro každou náladu po ruce hned ne jedna, ale spousta vhodných písní.

I když uvážíme hospodářský význam šlágru, přece si musíme jen přát, aby takový bezduchý škvár, když už se takové hlouposti nedají dobře zakazovat, byl omezen jen na nejmenší míru.

Zde by se mělo zasáhnout „protiofensivou“. Ukázat mladým lidem krásu lidové písně a naučit je mít ji rád, hlavně na venkově, kde již celou řadu let zatlačuje šlágr u „chasy“ lidovou píseň. Je to úkolem výchovy a ta pořád ještě nedovedla pozvednouti vkus mládeže v její prospěch. Mládež zpívající takové šlágry nemůže mít krasocit a nemůže být také schopna ušlechtilých citů jiných. Po té stránce se jistě něco podnikne a už podniká, a je věru na čase.

Jaký je vliv politických událostí na hudební tvorbu?

Politické události se odrážely vždy přímo nápadně v umění hudbě nejbližšímu — v architektuře, v hudbě však pouze částečně a v hudbě zábavné daleko více než v hudbě vážné. Slyšíme dnes na příklad z rozhlasu celou řadu skladeb, které úzce souvisí s válkou, na příklad pochody, vojenské písně a podobně. Naproti tomu skladatel kulturní hudby reagoval na politické události vlastně velmi zřídka. I v tom je jakási záhada uměleckého hudebního projevu. Tak na příklad francouzská revoluce nevydala vůbec skladatele kulturní hudby. Také na světovou válku skladatelsky nikdo přímo nereagoval, ani na zápas nynější. Je to zvláštní, poněvadž to vyvolává domněnku, že skladatel jako umělec, který tolik tvoří citem, nereaguje na takové události positivně vůbec. Vidíme dokonce, že na ně reaguje ve smyslu opačném. V době francouzské revoluce psal Mozart svou rokokovou hudbu a v nevkusné době wilhelmovské vznikaly naproti tomu význačné postavy díla Wagnerova. Vidíme také, že reagoval-li kdy skladatel na politické události své doby, nenapsal nikdy svá nejšťast-

nější díla. Tak na příklad, jak už jsme si řekli, Beethovenova kantáta Der glorreiche Augenblick a jeho kantáta Vittoria jsou jeho nejslabšími skladbami a my cítíme, že jako umělce bylo ho tu opravdu zneužito. Něco podobného se stalo také Dvořákovi, když ho zneužili pro kantátu Americký prapor, jak jsme se také už zmínili.

Beethoven reagoval ovšem na politické události také svou symfonií Eroica, která je opět jednou z jeho nejkrásnějších prací. Ale právě na ní vidíme, že jeho názor na politické události byl kolísavý a že do jeho díla nepatřil.

Dnešní německá hudba reaguje sice také na politické události, respektive na politické hnutí, ale velmi slabě. Vidíme však, že hudba, která povstala z tohoto hnutí, hudba vážná je vlastně pravou reakcí na ono mohutné hnutí, poněvadž dává vznikati hudbě divertimentní (koncertantní), tedy hudbě takové, která zobrazuje idylu. Lze to snad vysvětliti tím, že skladatel anticipuje již výsledek politických událostí.

Můžeme tedy klidně říci, že není ani třeba, aby skladatel kulturní hudby reagoval na politické události své doby, a že je dobře, zůstává-li hudba těmito událostmi nedotčena. Vidíme v tom také jednu krásnou vlastnost hudby, a to její nezemskost. Reaguje-li skladatel na politické události, činí tak obyčejně teprve v době pozdější s historického hlediska a zpravidla jenom episodicky (Wagnerův Rienzi, U. Giordanoův Andrea Chenier, Pucciniho Tosca, Verdiho Don Carlos, Dvořákův Dimitrij).

Hudba ve válce. Válka požaduje od národa, aby se jí plně věnoval buď vojenským nebo jiným zasazením. Dříve se říkalo „Inter arma silent musae“, to znamená, že za války musy umlkají. Říše vyřešila tento problém tak znamenitě, že o nějakém mlčení mus nemůže být ani řeči. Naopak! Přihlédneme-li k těžké době, pak je opravdu s podivem, v jakém velkém měřítku zůstala hudba uchráněna vlivu války. Hudební život Říše je normální a k tomu přistoupila ještě snaha, aby se vojákům a lidem pracujícím dostalo hudby jako zotavení, a to v takovém měřítku, jak tomu nebylo nikdy. Jména Salzburg a Bayreuth nám o tom vydávají nejkrásnější svědectví.

Čechy a Morava jsou na tom stejně dobře. Český skladatel si nemůže stěžovati, poněvadž může pracovati jako dříve a co je mu libo. Koncertní

život zaznamenává takovou konjunkturu, jakou neměl nikdy. Opravdovému umění se poskytují podpory větší než jindy a České filharmonii a s ní mnoha jiným tělesům se daří finančně tak dobře, že nemusí jako dříve o peníze žebrat a vydělávat na úkor své umělecké kvality. Česká filharmonie je dnes tím, čím má být a oč vždy marně usilovala: naším vrcholným hudebním tělesem, které je finančně zajištěno. Válka zde tedy nezasáhla k horšímu, nýbrž naopak k lepšímu.

Tisk hudebnin je omezen nutnou úsporou papíru, ale i tu si nemůže kulturní hudebník stěžovat na nějaké závažné omezení, poněvadž pro opravdovou hudebněkulturní tvorbu je papír reservován v první řadě a tento příděl úplně postačí. U zábavné hudby je příděl papíru omezen, ale pouze na úkor oněch skladeb, kterým by papír ani vlastně neměl býti dáván. Vcelku je omezení tedy tak nepatrné, že se o něm se stanoviska kulturního ani nemusí mluvit.

Hudební umělci reprodukční mají konjunkturu, jakou neměli nikdy. Schází-li jim někdejší zájezdy za hranice, nalezli zato uplatnění doma a dávají své umění běžnému obecenstvu ve zvýšené míře a k tomu ještě novému obecenstvu dělnickému a mládeži. Pracovat pro obě tyto vrstvy je zvláštní radostí a přitom možno ještě zdůrazniti, že je tu výdělek, a to výdělek pěkný.

Z kterých knih můžeme čerpati vědomosti o hudbě?

Knih o hudbě je pravá spousta. Jsou to především učebnice hudby a jejích jednotlivých úseků. Těchto knih je celá řada, u nás na př. Nauka o harmonii od J. Foerstera, knihy Skuherského a Blažkovy a mnoho jiných výborných theoretických knih. Měli jsme a máme plno dobrých hudebních theoretiků, jak tomu ani jinak nemůže být u národa, který má v hudbě tak skvělou kantorskou tradici. A přitom víme, že u nás kantoři nejen výborně vyučovali, ale že se také od pradávna činně účastnili hudebního života.

Učebnice hudby mají však sotva význam pro širší obecenstvo. To musí býti vychováváno velkoryseji a zábavněji.

Beletristická literatura o hudbě. Jsou také knihy, které vyprávějí o hudbě beletristickou formou, jak je píší na př. Chiesa a Pourtalès

o Lisztovi, kde se čtenář v poutavé formě dozví mnoho nejen ze skladatelova života, ale i z jeho tvorby. Tyto knihy mají pro široké obecenstvo velký význam, poněvadž přibližují nejen osobnost, ale i práci skladatelovu, majíce přitom náležitosti románu, který čtenáře zabaví.

Hudební monografie jsou spisy a knihy, které se obírají nějakým speciálním předmětem hudby. V německé literatuře je mnoho takových spisů, na př. H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik, a P. Johner, Gregoriánský chorál.

Z českých je jmenovati spisy: Otakar Zich: Smetanovy symfonické básně a Otakar Šourek: Dvořákovy symfonie a mnoho jiných cenných spisů. Překrásná a klasická česká hudební monografie je kniha Otakara Hostinského: Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu.

Paměti (memoiry) jsou knihy, které líčí pamětihodnosti a události, které hudebník-pisatel sám zažil (na př. životní vzpomínky Emila von Sauera, Jiřího Bendy Vlastní životopis a Foersterovy knihy: Poutník a Co život dal) nebo kde jiný vzpomíná hudebníka (Otakar Hostinský: Vzpomínky na Fibicha).

Životopisy (biografie) zachycují historicky život, práci a prostředí skladatelovo. Tyto knihy jsou nejen velmi poučné pro poznání hudby, života skladatelova a jeho prostředí, ale upoutají právě líčením skladatelova života a tvorby někdy více než nějaký román, zvláště pak ty čtenáře, kteří mají již nějaký vztah k hudbě.

Mistrovským dílem je Mozartův životopis, který napsal Otto Jahn, krásné životopisy máme od Thomas San Galliho (Beethoven, Brahms), od Kappa (Liszt, Wagner) a mnoho jiných.

Úroveň životopisů skladatelů je vesměs velmi dobrá a vždy obdivujeme u nich lásku a nezištnost těch, kteří svoji práci a bádání věnovali obětavě životu a dílu jiných. Tak je v české literatuře velmi pietní a vyčerpávající knihou životopis Dvořákův od Otakara Šourka.

Studie o hudbě se snaží čtenáři vysvětliti něco z hudby, a to buď odborně nebo povšechně, jako na př. kniha, ve které právě čtete.

Neobyčejně charakteristickými doklady osobnosti jsou dopisy, zvláště u hudebníků, kteří svým přátelům, učitelům, žákům a spolupracovníkům

sdělují důvěrně poznatky a snahy ze svého života a díla. Zde vidíme jasně jejich osobnost a odhaluje se nám tu mnohé, co zůstává v různých jiných studiích o skladateli skryto a nevyužito. Tak korespondence Lisztova nám ukazuje jeho skladatelský význam a především jeho opravdu vznešený lidský charakter. Zvlášť dojímavé jsou dopisy Lisztovy jeho učiteli Czernymu a Lisztovy dopisy Smetanovi. Stejně tak korespondence Smetanova ve sbírce Teigeově, doplněná F. Bartošem (Smetana — Krásnohorská). Krásnou četbou je korespondence mezi Brahmsem a Clarou Schumannovou a dopisy Wagnerovy. Zde všude vystupuje osobnost skladatelova neobyčejně živě a neskresleně, poněvadž v dopisech mluví skladatel sám a mluví volněji, než kdyby psal svůj vlastní životopis.

Jiné písemné památky. Mimo hudební skladby psává skladatel i zápisníky, skizzáře a různé poznámky. To jsou vesměs cenné památky jeho tvorby a osobnosti.

V Říši byly již dříve vydány v pietní úpravě a v původním rukopisu fotografované Konversationshefte L. van Beethovena. Jsou to poznámky a rozhovory, psané na papíře, otázky přátel, na které Beethoven odpovídal kývnutím nebo potřesením hlavy, nebo psanými odpověďmi v době své úplné hluchoty. Je to dokument neobyčejně dojímavý.

Smetanův zápisník (Melantrich) je rovněž takovou pietní knihou, která nám zachovává užité i nevyužité motivy s různými poznámkami a daty. Přímo s drásavým bolem čteme krátké okrajové poznámky, učiněné uprostřed práce: „Hluchota se ze vzdáli ohlašuje“, „V hluchotě“, a podtržený nadpis nového oddílu zápisníku: „Doba mého neštěstí — hluchota“. S pohnutím odkládáme tento krásný i krutý dokument po přečtení poslední poznámky „Konec milé té knížky“. S pietou prohlížíme také úkolovou knížku Smetanovu s jeho kresbami.

Rukopisy skladatelů jsou zachovány buď v původní formě a uschovány u dědiců anebo v museích (Beethovenovo museum v Bonnu, Mozartovo v Salzburgu, Smetanovo v Praze), či zachyceny fotograficky v tak zvaných faksimilech, tak na př. Nedokončená symfonie Schubertova, Wagnerova předehra k Mistrům pěvcům norimberským, IX. symfonie Beethovenova. Jindy jsou k tištěným skladbám přidány aspoň nadpisy psané skladatelem, jako u některých skladeb Brucknerových.

Co je to libreto?

Libreto je slovní podklad opery. To je ovšem definice stručná i povrchní, poněvadž libreto je něčím mnohem více, jsouc literárně dramatickou koncepcí opery i její složkou. Dříve býval literární podklad zhudebňován povrchně a byl jen jedním z pozlátek celé opery. Vývojem opery byla však její literární složka zdůrazňována (Ch. W. Gluck), až se stala rovnocennou složkou operní hudby u Wagnera, který si libreta psal sám a pozdvihl je k závažným projevům i básnicky.

Dobré libreto je základem úspěchu opery. Smetana však dovedl vítězit svou hudební prací i nad nedostatky libret svých oper. Je-li libreto dramaticky účinné, dává skladateli příležitost i možnost vybudovat operu stejně účinně i hudebně dramaticky. Je vlastně málo oper, kde se tyto obě vlastnosti dokonale snoubí.

Mnozí skladatelé, jako dříve Wagner, u nás Foerster, si píší libreta sami a dosahují tím ideálního splnění svých požadavků také proto, že dobré libreto je velmi vzácné. Poptávka po nich je veliká a poměrnou chudobu poslední moderní operní tvorby, nehledíc ovšem ke krisím, ve kterých se ocitá opera vůbec, jistě zaviňuje nejen nedostatek libret vhodných, ale i nedostatek libret všeobecně.

Vrcholem obětavosti a přátelství a rovněž uměleckého smyslu jistě je, napíše-li skladatel pro svého přítele skladatele libreto a k tomu dokonalé libreto, jako to učinil Arrigo Boito v libretech k operám Othello a Falstaff pro G. Verdiho. Jaký div, že obě tyto opery jsou díla mistrovská!

Co je to estetika a jak souvisí s hudbou?

Estetika je nauka o smyslovém vnímání, později o krásnu, obzvláště umění, jakožto nejdokonalejším projevu krásna. Jako samostatná věda byla založena A. G. Baugartenem (roku 1750) a po něm ji budovali zejména Winckelmann, Lessing, Kant, Schiller a Hegel. Za Hegela se stala — to může říci hudebník — vědou nezdravou. Idea nerespektovala fakt a vznikl estetický diktát „shora" („von oben"), analogicky jako ve vědě historické, která se měla spokojit ideovou koncepcí (jak by to mělo být), a nikoli fakty (jak tomu skutečně je). To byla estetika spekulativní, fakty nedoložená.

Ozdravění způsobil G. F. Fechner, který proti diktátu „shora“ postavil požadavek „zdola“ („von unten“) a tím postavil estetiku na zdravé nohy: Žádná spekulativnost, nýbrž: je nutno znát materiál i dobu a z toho odvodit zákonitosti, kterými je ovládána umělecká tvorba. Tím vzniká pružnost, která dovoluje estetice uznat a zhodnotit každý, i nový a neobvyklý umělecký zjev. Estetika se tím přizpůsobuje době a průbojným snahám a neodsuzuje podle starých zvyklostí nový neobvyklý zjev již předem.

Esteticky vnímati znamená tedy vnímati smysly a cítěním, a dávati jim co jim patří. Přeneseně — je tomu jako u slova „harmonické“ — znamená „esteticky“ to, co se vztahuje na dobrý vkus, všechno stylové, vkusné, krásné, sloužící zákonům estetiky.

Vidíme, že je to pořád jakýsi svět pro sebe, nám hudebníkům cizí, poněvadž si jej osvojili lidé, kteří ponejvíce nemají odborných hudebních znalostí, přitom však si osvojují soudcovskou úlohu. Estetikou se ohánějí také snobové a ta skleníková vrstva obecenstva, která se ráda nazývá intelektuály. To my hudebníci nemáme rádi, poněvadž především milujeme hudbu samu a ta nám postačuje k lásce se všemi svými sluchovými, řemeslnými a jinými stránkami.

Proto my hudebníci také neuznáváme takové kritiky, kteří posuzují hudbu pouze nebo povětšině se stanoviska estetického. To nám nestačí a to nám také vadí, poněvadž zřetelně cítíme, že v kriticích a v lidech jim podobných zůstalo v malém měřítku stále ještě mnohé ze staré nezdravé estetické vědy a její ztrnulé dogmatiky. Takoví lidé nás buď brzdí nebo usměrňují podle těch vzorů, kterým již dovedli přijít na chuť, nebo podle takových, které si netroufají odsuzovat, poněvadž ty jsou již pro ně příliš silné a nemohou být pomíjeny.

My máme rádi, vnímá-li se hudba srdcem a uchem a pozná-li se na ní krása, která je dána jejími specielními náležitostmi a složkami. Proto neuznáváme stanovisko estéta, který hudbu posuzuje a rozebírá jen se svého ztrnulého hlediska.

Naproti tomu si vážíme těch estétů a kritiků, kteří dávají svoje vědecké a estetické znalosti do služeb výkladu tvůrčí a umělecké práce a tím do služeb opravdového hudebního krásna.

Co je to partitura?

Partitura je zápis vícehlasé skladby, ve kterém jsou všechny její hlasy psány takt od taktu pod a nad sebe. V kapitole o nástrojích jsme se již o ní zběžně zmínili. Podívejte se na onen obrázek blíže a uvidíte, že jediný takt, který se táhne přes celou stránku, má 22 linek. Kolik jich má, to záleží na obsazení. Partitura dvojhlasého ženského neb dětského sboru může být psána na jediné notové lince, trojhlasý neb čtyřhlasý ženský či mužský sbor je psán na dvou, třech nebo čtyřech linkách, sonáta pro housle a klavír na třech, kvarteto na čtyřech linkách. Každý hlas, i je-li psán na jediné lince, musí míti dynamická i přednesová znaménka a předznamenání, a to každý zvlášť. Co platí pro jeden hlas, neplatí pro druhý a naopak. Jeden jediný takt orchestrální skladby může míti v partituře deset, dvacet, třicet a méně i více notových linek. Záleží přitom zase na obsazení orchestru.

Partitura odpovídá, jak už jsme si také řekli, celkovému plánu architekta a z ní se pak vypisují jednotlivé hlasy (party, partesy), z nichž hrají neb zpívají jednotliví hráči či zpěváci. Tyto party odpovídají detailnímu architektovu plánu.

Skladatelovu obtížnou práci si představíte nejlépe, když považíte, že jediný tón, který by hrál orchestr plně obsazený unisono (jednozvučně), musí se napsat nikoli pouze jako jedna nota, ale nejméně desetkrát až patnáctkrát. A to je harmonicky nejjednodušší, co se může pro orchestr napsat. Je-li harmonie složitá, tedy musí psát skladatel rozličné hlasy několikrát.

A přitom mají některé nástroje tu nepříjemnou vlastnost, že transponují, čili že znějí jinak, než jsou psány, nebo mají také ještě rozličné klíče. Tak se píší na př. smyčcové nástroje tak, jak opravdu znějí, tomu říkáme, že znějí do C-, ale housle se píší v houslovém klíči, viola v altovém i houslovém klíči (podle polohy) a čelo v basovém, tenorovém i houslovém klíči (zase podle polohy) a konečně kontrabas se píše o oktávu výš, než jak skutečně zní. Flétny, hoboje a klarinety se píší v houslovém klíči a tak, jak znějí, některé klarinety však transponují a musí být proto psány jinak, než znějí. Fagot se píše v basovém a tenorovém klíči, rohy v hous-

lovém, ale transponují, trubky v houslovém, a také někdy transponují, trombony v altovém, tenorovém neb basovém klíči, tuba v basovém a rovněž tak i kotle.

S tím vším má skladatel vždy jakési technické obtíže a musí proto znát nejen charakter nástroje, ale i jeho rozsah (některé nástroje jsou vysoké nebo střední, jiné zase hluboké) a musí také ovládat technický způsob, jak se pro každý nástroj píše, v jakém klíči se píše a zda nástroj transponuje nebo netransponuje. To je práce obtížná, která musí být také neobyčejně přesná.

Dirigent pak musí takovou orchestrální partituru důkladně prostudovat, aby mohl při dirigování přehlédnout v okamžiku mnoho linek pod sebou, nebo se musí naučit ji ovládat pamětí.

Rozeznáváme partitury orchestrální, sborové, operní, kantátové a partitury komorní hudby. Přesně vzato, partiturou je vlastně každý úplný záznam každé skladby.

Partiturový klavírní výtah je takový klavírní výtah, kde jsou zaznamenány všechny vokální hlasy jako v partituře, orchestr je pak upraven pro klavír.

Partitura znamená tedy do detailu vypracovaný a vyčerpávající záznam skladby, ze kterého se pak jednotlivé hlasy vypisují. Partitura dostane se tedy do ruky skladateli, který ji napsal, a dirigentu, který ji diriguje. Vypsané hlasy z ní dostanou hráči a zpěváci, kteří z nich hrají a zpívají.

Jak se skládá?

To je ovšem tajemství. Mluvili jsme o pohnutkách, které skladatele vedou k napsání nějaké skladby. Skladatel má své nadání a je technicky řemeslně vybaven. Tvůrčí proces jde seshora a je těžko o něm psát. Je však možno se zmínit o technické stránce napsání nějaké orchestrální skladby.

Je-li onen tajemný proces, kterým skládání jest a který naplňuje skladatele zúplna, buď v chodu nebo ukončen, píší se náčrty na dvou nebo více linkách a skladatel tím má zachycenu kostru své práce, jak ji podvědomě a ve své fantasii již slyší. Nepotřebuje si ji předehrávat na klavíru nebo na jiném nástroji. Slyší ji, i když ji nemá zaznamenánu, slyší ji

i z nepatrných črt ve všech jejích barvách a náčrty jsou mu jen pomůckou k tomu, aby svůj nápad a svou skladbu neztratil, nýbrž zachytil. Někdo dělá záznamy obšírné, někdo zběžné, podle toho, jakou má fantasii a paměť. Má-li skladatel náčrt ukončen — mluvíme o orchestrální skladbě — začne instrumentovat v partituře.

Psát partituru — jaké blaho! Představ si, milý čtenáři, že si sedneš hladový k bohatě prostřenému stolu s vydatnými jídly i lahůdkami a že můžeš jíst, co hrdlo ráčí. Jsi-li hodně hladov, vezmeš vydatnou porci plného orchestru, aby ses nasytil, nebo začneš pomalu a s rozmyslem chutnými předkrmy. Každé srovnání pokulhává, poněvadž nejsi jen jedlíkem, nýbrž rovněž záhadným alchymistou, stejně jako architektem, vojevůdcem i prorokem, soudcem i obžalovaným. Sytíš se a opíjíš zvukem, jsi rozčilen i spokojen, něco tě pohání a ty povoluješ, brzdíš, hýříš, skrblíš, mícháš a pracuješ v krásném opojení a nemůžeš být nikdy spokojen a ukojen, poněvadž nikdy nevyčerpáš, nikdy nezískáš ohromné bohatství, které může být tvým. Konečně práci ukončíš, jsi spokojen a přece pochybuješ, raduješ se, a přece jsi zarmoucen, že ti nějaká barva třeba ušla. Pak skladbu slyšíš hránu a tvoje pocity, stejné pocity se opakují. Je to největší radost a nejsladší trýzeň, jakou si lze představit. Nejde jen o barvu, při instrumentování se ti vybaví ještě plno nápadů nových, vedeš hlasy samostatně, jak to má být, a zasáhneš tím i do harmonické struktury skladby, a zase měníš, sladké trápení jednoho dne ukončíš, a přece nevíš, máš-li se již s touto krásnou prací rozloučit. Chápeš dobře, že na konci svých partitur psali Dvořák a Foerster „Zaplať Pán Bůh" a „Díky Bohu.". Je to krásný dar, zoufale krásný dar, poněvadž jej nikdy ani vyčerpat nemůžeš.

A to je jen více méně technická stránka skladby a výsek skladatelova tvoření. Pak se o své nejmladší dítko staráš, aby se dostalo do světa. Léta čekáš, až konečně jednoho dne slyšíš. Posloucháš svoji krev, posloucháš sebe a žádný pocit pozemské blaženosti ti nevyváží onu podivnou radost. Jsi nadšen a zklamán, spokojen a pobouřen, a přece tě to táhne znovu k práci a cítíš, že nic jiného ti při všem nevyplnění nemůže nahradit blaho práce a radost z ní. Není a nemůže být věrnější lásky. Je stálá,

i když je krutá, je oddaná, i když se vzpírá, a je nesmrtelná, i když zmírá. Všechny protiklady vedou tě ke kladnému zbožňování.

Osobní vzpomínky na učitele. Je šťasten ten, kdo mohl studovat hudbu u dvou opravdu vzácných umělců, skladbu u J. B. Foerstera a klavír u Emila von Sauera. Toto štěstí je pak ještě vystupňováno tím, že oba tito umělci byli a jsou lidé nadmíru ušlechtilí a že se poměr žáka a učitele vyvinul v přátelství.

J. B. Foerster jako umělec a člověk je duše sama a jeho srdce je naplněno láskou. Je nám všem znám jako náš čelný skladatel. Z jeho tvorby, jako u Smetany, hovoří jeho země a láska k ní. Odešel do světa a jeho hudba jako by se znásobila, zůstávajíc však naplněna zvuky jeho rodného kraje a osobní ušlechtilostí. Je to umělec veliký, jeden z největších, co jich vydal náš národ.

Jak učil? Bylo to tak krásné a přitom prosté. Theoretik přísný — tu na něm bylo znáti starou českou kantorskou tradici — učitel shovívavý a ohleduplný. Pochválil, ironisoval, komentoval, mlčel, pomáhal, a přece nikdy nezasáhl přísně kantorsky do toho, kde promlouvá u žáka pouze nadání. Bylo cítit z jeho úsudku úctu k tomu, čemu říkával „struna napjatá mezi nebem a zemí". Myslím, že na Foerstera vzpomíná každý jeho žák stejně. Každý jej ctil a miloval pro jeho velikost uměleckou i lidskou.

Emil von Sauer byl zjevem velkého světa a byl jedním z posledních z úchvatné řady klavíristů: Beethoven, Czerny a Liszt, jehož byl žákem. Jako jeho hra bylo i jeho vyučování. Nervní, vypilované, velkorysé i vitální. Byl přísný na nejmenší detail, stejně jako na výstavbu hrané skladby. Jeho požehnané ruce předehrávaly titánsky jako Beethoven, přesně jako Czerny a s fantasií jako Liszt. Lidsky kavalír, citově měkký, a přece energický, člověk velké společnosti a milovník krásných obrazů. Večery jeho žáků a hodiny u něho zůstanou nezapomenutelny. Byl pravým knížetem hudby, zjev lisztovské nádhery, a jeho vzpomínky vzbuzovaly údiv. „Když jsem byl s Wagnerem ve Weimaru," „Když jsem jel s Lisztem do Bayreuthu." Zamrazilo vás a naslouchali jste mu jako bardovi ze starých zašlých dob. Je mrtev, ale žije v srdcích všech svých žáků jako učitel i virtuos.

Co je to virtuos?

Virtuosem nazýváme mistra ve výkonu hudebního umění, ponejvíce umělce reprodukčního. Je tedy virtuosem ten, kdo dovede dokonale tlumočiti technicky i pojetím nějakou závažnou skladbu. Jsou virtuosové na smyčcové nástroje, klavír, varhany, ale i na jiné nástroje. Známí jsou čeští virtuosové houslí, vyšlí z proslulé „pražské školy“, Ondříček, Kubelík, Kocián, Příhoda a celá řada velkých i mladých talentů.

Virtuosita je umělecká zběhlost, mistrovství hudby, virtuosní pak znamená sice mistrovské, ale tohoto výrazu je užíváno někdy v protikladném smyslu, a to tam, kde se zběhlosti pro zběhlost samu zneužívá a zastiňuje se jí samo umění. Tak jsou nazývány virtuosními na př. některé klavírní parafráze, naproti tomu virtuosní v dobrém slova smyslu je na př. instrumentace Weberova nebo Smetanova, nebo jsou virtuosními Smetanova Vltava a Valdštýnův tábor.

Vlastní doménou virtuosů, virtuosity a věcí virtuosních je koncert.

Co je to koncert?

Koncert znamená pokud možno dokonalé provedení řady hudebních skladeb. S virtuosností má tedy společnou značku požadované dokonalosti.

Koncertovati znamená dávati koncert, doslova: soutěžiti a soupeřiti.

Koncerty jsou různé: orchestrální, sborové — v těch jsou zahrnuta i veřejná soutěžení pěveckých těles, festival, jak tomu dříve bývalo ostatně i u instrumentálních koncertů — koncerty pianistů, houslistů, čelistů, varhaníků, zpěváků a jiných. Zvláštní, jakoby nábožný ráz mají komorní koncerty, kde se bez osobních ambic předvádí krásná a cenná komorní hudba.

Jsou ovšem i koncerty zábavné hudby, dechových kapel, koncerty pod širým nebem, i koncerty duchovní hudby v kostelích.

Můžeme tedy koncert zhruba označiti jako veřejné provedení hudebních skladeb.

V kapitole o formách jsme si řekli, že koncert je také skladba pro sólový nástroj s průvodem orchestru, že tedy koncert je také hudební forma. Jeho drobnější útvar, ponejvíce jednovětý, je concertino.

Koncertní mistr je první, sólový a vedoucí houslista symfonického orchestru, který dříve býval zástupcem kapelníka. Dnes se věnuje své práci v orchestru vedením svého orchestrálního hlasu, označuje party svých kolegů znaménky smyku a bdí nad tím, aby jeho a jejich part byl dokonale proveden. Koncertní mistr houslí sedí nalevo vpředu od kapelníka. V České filharmonii je jím profesor Daniel.

Jak poznáme z hrané skladby skladatele?

Skladatele poznáme podle slohu, ve kterém píše. Hudební sloh je způsob vyjadřování jednotlivých skladatelů a nese charakteristické znaky jeho tvorby.

J. S. Bacha poznáte podle neutuchajícího proudu jeho hudby, která se valí brzy jako mohutný příval moře, jindy zase plyne klidně jako tekoucí potok. Jeho fugy ční ve svých motivech a výstavbě jako strmé skály, aby brzy zase poletovaly třepotavě jako motýl. Cítíte jeho velikost i pokoru.

Jeho význam a velikost jsou v tom, že, žije v době přechodu od hudby kontrapunktické, polyfonní, k hudbě harmonické, ovládal a spojoval zvláštnosti a charakter obou těchto způsobů komposice. Jeho skladby, které ani nemohly být jeho současníky dobře pochopeny, byly v tom smyslu také mistrovskými výtvory nově zahajovaného údobí a otevíraly nové obzory pro pozdější vývin hudby. Ztrácel zrak při své úmorné práci, a přece pracoval neúmorně dále.

G. F. Händel. Jeho hudbu poznáte z vážných recitativů, které mají něco z biblické velikosti i prostoty. Dovede oslavovati vodu i ohňostroj ve skladbách, při kterých si připadáte jako divák při nějaké dvorní slavnosti, a uchvátí vás velkolepým hymnickým zpěvem, který se vznáší do nebes. Je to hudba majestátní a vznešeně prostá, i když oplývá bohatstvím práce. Jeho skladby jsou velkolepě koncipovány a jeho fantasie a síla jsou podmanivé. I jeho zrak byl ohrožen, ale přesto pracoval nezlomen až do své smrti.

Ch. W. Gluck. Jeho hudba jako by byla sestrou literární tvorby E. T. A. Hoffmanna. Je záhadná. Má velikost Händelovu, která je obestřena tajuplností a předzvěstí romantismu. Vycit'ujete prostředí divadla, které je však očištěno velikostí.

Usiloval o nový operní směr, ve kterém se měla hudba na místě dřívějšího čistě hudebního účinku ve schematické italské opeře spojiti s dramatickým a logicky vybudovaným textem a dosáhnouti síly a pravdivosti výrazu v novém vysokém uměleckém principu. Jeho úsilí vyvolalo největší ohlas i u protivníků a v polemické literatuře.

Z jeho hudby zní již romantické prostředí lesa — byl synem lesníka — stejně jako nám již věští nastávající nové údobí hudby.

W. A. MOZART. Již jméno Mozart nám připomene dobu rokoka a tak i jeho hudba, která je nevídaně graciesní a vyniká při neobyčejné plodnosti lehkostí nápadů a hravým ovládáním všeho komposičního umění. To vše spojuje s neobyčejným smyslem pro styl a formu. Krása posvětila a zušlechtila pravdivost výrazu, kde se snoubí německá hloubka s italskou melodikou. Jeho skladby neztratily dodnes nic ze své životnosti. Zemřel mlád, ale zanechal po sobě ohromné množství skladeb.

E. J. HAYDN. Hudba Haydnova dovede rovněž býti rokokově lehká, nabývá však záhy závažnosti symfonickým projevem. Haydn je tvůrce novější instrumentální hudby, sonáty a symfonie. Thematiku ovládá pohyblivě a orchestr volněji než činili jeho předchůdci (Mannheimská škola). Bohatstvím svých nápadů a technickým ovládáním prostředků znamená vrchol své doby. Napsal nepřehlednou řadu skladeb. Snažte se dovést rozlišovati jeho hudbu od hudby Mozartovy a Beethovenovy!

L. v. BEETHOVEN. „To je ten muž, který přináší milionům jen radost — čistou, duševní radost!“ říká o něm německý spisovatel a hudební kritik Fr. Rochlitz (1769—1842). Je to opravdu muž a jako umělec a člověk ojedinělý zjev.

Poznáte to ihned z jeho hudby, která z mocných úderů přechází ihned do náhlého ticha a dovede rozpoutat všechny pocity vlastního nitra a ohromiti jako žádná jiná hudba. Vycit'ujete nejvnitřnější zážitek, který ji posvěcuje, slyšíte energii mužné povahy, sílu vášně v mocných šlezích orchestrálních i klavírních, i hravý humor v lehkosti a vtipu nápadu. Je to hudba uchopená pevnou a silnou rukou, hudba, která vás porazí a zdeptá, stejně jako povznese a obveselí. Jásavé konce jeho symfonií a předeher utvrdí ve vás představu triumfu a síly. Beethoven je zjev ojedinělý

a těžko můžete s ním srovnávat jiného hudebníka. Jeho poslední skladby otvírají nám neznámé světy a jsou opravdu prorocké.

Carl Maria von Weber je zakladatelem a mistrem hudební romantiky a také jedním z nejvzdělanějších a nejduchaplnějších lidí své doby. Byl skladatelem, pianistou, dirigentem a duchaplným spisovatelem.

Jeho hudba uchvacuje romantickou krásou a je tak význačná, že dosud nemohla býti doceněna. I z jeho hudby mluví les a dokonce les v Čechách (Čarostřelec), tajemnost a vznešený pathos. Jeho instrumentace je průzračná i pádná a mnoho mu po té stránce vděčí Smetana.

Poznáte jej po výrazných a melodických nápadech i po šerosvitu, který se místy vznáší nad jeho hudbou, i po nevídaném lesku jeho orchestru, jenž je svižný i nádherný.

Právě u nás měl by býti Weber obzvlášť uctíván, neboť zde jest prostředí ke kultu jeho hudby.

Franz Schubert. Bohatství a nevyčerpatelnost jeho líbezných a zpěvných nápadů jsou spojeny s nejvnitřnějším cítěním a citovostí. Je mistrem slohu i harmonie a jeho hudba je našemu cítění neobyčejně blízká. Stvořil moderní píseň, která v něm nalezla svého zakladatele a mistra. Jeho velké symfonie dýší velikostí Beethovenovou i sladkostí thematiky. Jeho Nedokončená symfonie je stejně krásná jako prorocká, neboť znamená obrat v symfonické hudbě vůbec. Lyrická tragika citu nám tu odhaluje novou epochu romantismu a ukazuje již i cesty k moderní hudbě. Zemřel mlád, tvořil horečně a jeho práce je mezníkem i ukazovatelem nových cest.

Poznáte jej po sladké bolesti jeho skladeb tak dobře jako nikoho jiného.

Albert Lortzing není tak významným zjevem, ale zmíníme se o něm proto, že v jeho operách žije zdravé a prosté cítění a humor, který mu zachovává život i dnes. V mnohém nám připomene Smetanu.

Roberta Schumanna poznáte podle charakteristických imitací (opakování motivů), které jsou příznačné pro jeho práci, neobyčejně vybroušenou a technicky čistou, hlavně ve skladbách klavírních. Tu je ojedinělým zjevem nejen technicky, ale také snahou o naprosto nový, oduševnělý, citový a vroucí výraz, který jej činí jedním z největších zjevů po Beethovenovi. Byl hudebně i spisovatelsky neobyčejně vzdělán a stal se

průkopníkem nových směrů. Jeho práce je čistá i očistná a promlouvá z ní k nám stejně srdce jako duchaplnost a technická pohotovost.

F. Chopin má hudbu neobyčejně citovou, až chorobně snivou a naprosto originelní. Poznáte jej proto velmi snadno. Pláče a zpívá poeticky na svém nástroji, klavíru, má básnická vidění, jež jsou snivá i rytířská, oplývá volností v užívání forem, jemně rozšiřuje harmonické a melodické prostředky a je vždy svůj. Tak charakteristický a svůj, že jej jistě každý buď již znáte, nebo ihned rozeznáte.

Franz Liszt. Hudba tohoto mistra zaujme vás svým pathosem, který jest bohatý a vznešený. Stejně zaujmou nás však jeho náboženská vidění v oratoriích a poznáme také, že přinesl do programní hudby oduševnělé, citové a básnické prvky, které ji povznášejí. Lisztovy klavírní skladby jsou virtuosní, stejně jako poetické.

Nezapomeneme, že jako skladatel otevřel hudbě nové cesty výrazu i harmonie. Jako člověk byl povahy vznešené a dobré a rád pomáhal a pomohl také Smetanovi.

Richard Wagner. Jeho operní hudbu poznáte podle pathosu, který jí dodává lesku ve slavnostních okamžicích, i úchvatnosti v dramatičnosti a lyrice. Slovo jím hudebně deklamované vyrůstá ze skryté melodie mluvy a jeho výraz nalézá nejužší spojení mezi slovem a hudbou. Jeho pathos je také mythický a ponurý, poněvadž náměty jeho oper jsou brány ze starých pověstí a bájí.

Wagner nás zaujme živelností svého zjevu, který jest obrovský. Bez jeho počinů, v kterých navázal na Liszta zejména v harmonii, nebylo by moderní hudby. Své opery oprostil od pozlátka vedlejších zjevů dřívější opery, stvořil t. zv. Gesamtkunstwerk (celistvé umělecké dílo), ve kterém orchestr plyne stále symfonicky a provází jako stálý vykladač děj opery s příznačnými charakterisujícími motivy (Leitmotiv). Jeho zjev je jedním z největších vůbec a jeho práce znamená uměleckou revoluci. Je nádherný a tak živelný, že se jeho vlivu neubránil skoro žádný skladatel jeho i pozdější doby.

Promlouvá k nám mythickými zvuky Walhally, zvuky německé pověsti se Siegfriedem, Tannhäuserem, Wotanem, a jeho svět je vznešený jako jeho hudba. A zase nám líčí vášeň Venušinu a lásku Tristana a

Isoldy, romantické ovzduší Lohengrina a prostého blouda Parsifala v ovzduší přímo náboženském. Přenese nás do středověkého Norimberku, aby vytvořil z ovzduší řemeslníků - básníků nejkrásnější obraz německých dějin. A jeho ruka je vždy šťastná.

Anton Bruckner. Čím je Wagner v opeře, tím je jeho oddaný vyznavač Bruckner v symfonické hudbě. Poznáte-li hudbu Wagnerovu, přiblíží se vám i hudba Brucknerova. Nese však v sobě ještě prvek náboženské vroucnosti a pokory.

Mluvili jsme již o něm jako o příkladu hudebníka zdravého, který tvořil z nejhlubšího přesvědčení. Bruckner je ještě málo znám, má však oddanou obec ctitelů a čas pochopení jeho hudby ještě přijde, neboť je to zjev veliký a pravdivý.

Johannes Brahms. Největším kladem Brahmsovy hudby, který mu zaručuje stálou cenu, jsou hloubka a opravdovost jeho cítění. Koření v Beethovenovi formou a nesmlouvavou logikou thematické práce. I starší mistři, jako Bach, měli na něho vliv. Jeho harmonie a modulace, zejména zvláštní rytmus hudby, jej činí obzvláště cenným. Je hloubavý a hluboký a jeho hudba zůstává někdy až ztrnule vážnou, její poslech nás však vždy povznese. Je příbuzná hudbě Dvořákově, jemuž byl vzorem.

Bedřich Smetana. Český posluchač je šťasten, poněvadž při poslechu Smetanovy hudby může nejen říci: poslouchám svého Smetanu, nýbrž dokonce: poslouchám sebe sama, neboť Smetana vyrostl z národní písně, a tím je řečeno všechno, protože již tím nalézá náš posluchač k jeho hudbě svůj poměr. Jeho sexty a tercie mluví k nám stejnou mluvou jako v národní písni a duch i poslání jeho skladeb jsou ryze národní. Řekli jsme si již, že je tím Smetana zjevem jedinečným nejen u nás, ale i v celé světové hudbě.

„Líbeznou strunou na harfě Hospodinově" nazval jej Foerster. Tato líbeznost činí z něho druha Schubertova a otevírá mu spolu s národním charakterem jeho skladeb cestu do srdce posluchačů i u jiných národů. Jak byste nepoznali Smetanovu hudbu!

Antonín Dvořák používá stejné mluvy a je národní, proto i jeho hudbu poznáte snadno.

Mluví k nám strhujícími rytmy i zase překrásnou lyrikou ve volných větách takřka nábožensky ozářených. Zavedl český tanec furiant do symfonie a i tuto formu oděl rouchem národním, a tím ji přiblížil našemu posluchači.

Ostatní čeští modernější skladatelé nesou rovněž známky národní mluvy, obzvláště ve tvorbě sborové, tak zejména Foerster, Janáček, Novák, Suk a Ostrčil. O tom jsme ostatně mluvili již dříve.

Posluchač, po srovnání se Smetanou a Dvořákem, sám vycítí jejich národní ráz, pokud tu je i charakter jejich hudby. Bylo by si přáti, aby dobře rozpoznal i to, co mu chce říci moderní český skladatel.

O skladatelích

Chápejte skladatele - Laciná reakce na dobu nepostačuje - Proč pramení obtíž chápání současné hudby v době? - Proč dochází ke konservatismu? - Aktivní spolupráce obecenstva - Jak přehodnotí skladatel protiklad minulého a současného? - Skladatel je citlivá buňka - Pochodeň skladatele

VĚDA A UMĚNÍ. Řekli jsme již jednou, že věda a umění jsou nejdražší lidské statky, které zaručují tvůrcům nesmrtelnost v jejich dílech, jež přetrvávají lidský život. Věda je na tom lépe než umění. Souvisí daleko více s praktickým životem než umění a může býti do něho také zapojena, ba může býti dokonce zapojena i do průmyslu a obchodu.

Oč hůře je na tom umění a především hudba! Myslíme ovšem při tom na hudbu kulturní a nikoliv zábavnou. Hudba zábavná je totiž zapojena do praktického života vezdejšího jako tanec, jako oddech a zotavení, a našla si dokonce svou cestu také do průmyslu. Její skladatelé jsou sociálně dobře postaveni a mnozí z nich vydělávají dokonce pěkné peníze.

Život kulturního skladatele je naproti tomu trnitou cestou životních kompromisů a utrpení. Rozhlédneme-li se, vidíme na celém světě velkou, ba nepřehlednou řadu skladatelů seriosních a kulturních, kteří žijí zcela své hudbě, neboť tak tomu musí býti, ale nalézáme sotva jednoho, který se svými skladbami také uživí. Snad je to dnes na celém světě jediný Richard Strauß. U nás, v našich malých poměrech se nalezl dříve jediný Dvořák, kterému bylo dopřáno štěstí, aby se mohl uživiti skladatelskou činností, aspoň na vrcholu své slávy. Ale i on, pro blaho svých dětí, odjíždí do ciziny jako pedagog a zůstává jím až do své smrti. A při tom zajistil svou později oceněnou prací a rozšířením svých skladeb blahobyt již tří generací.

Dnes nežije z výtěžku svých skladeb ani jediný český kulturní skladatel. Buď je jeho skladatelské povolání spojeno s činností pedagogickou nebo

s nějakým jiným praktickým zaměstnáním. Tak byl Smetana kapelníkem a pianistou, Foerster pedagogem, Novák a Suk rovněž, poslední z nich ještě výkonným umělcem v Českém kvartetu, Ostrčil profesorem a dirigentem, Vycpálek a Axman archiváři, Vomáčka úředníkem atd. Vidíme z toho, že kulturní skladatel, je-li odkázán pouze na výtěžek ze svých prací, je sociálně stále ještě proletářem, a že se svět a jeho společenský řád dívá na kulturní hudbu jako na přepych. To je prabídné vysvědčení pro století, které se ohání kulturou.

Vidíme, že lidé, kteří žijí průměrným životem, nedávajíce svému společenství nic nebo jen průměrnou praktickou, a ne vždy produktivní práci, mohou žíti spokojeně a šťastně. Spokojenost a běžné životní radosti zůstávají však naproti tomu kulturnímu skladateli uzavřeny.

Čím je a co skladateli dává na příklad láska! Víme, že Beethoven napsal operu Fidelio, která opěvá nejkrásnější manželskou lásku s obětmi, utrpením a nesmírnou radostí. Ve svém soukromém životě však nedoznal ani v nejmenším splnění svých tužeb a snů.

Kulturní skladatel se tedy vždy obětuje. Buď živoří, živě se výlučně skladatelskou prací, anebo se musí uchýliti ke kompromisu a vydělávat na živobytí v některém praktickém zaměstnání. Je tedy jeho život vždy bojem a své ideály si musí těžko vykupovat. Nezapomeňme na to nikdy! Skladatelství vyžaduje celého člověka a tak málo skladatelům se toto přání vyplní!

Chápejte skladatele. Již v článku o kriticích jsme si řekli, že je jejich úlohou, aby nacházeli poměr ke skladatelům a jejich práci a hleděli se přiblížiti k jejich tvůrčímu procesu, neboť o tvůrčí práci může oprávněně mluviti i psáti pouze ten, kdo dovede tuto práci alespoň trochu chápati, nebo má k ní alespoň patřičný respekt. To neplatí ostatně jen o kriticích, nýbrž také o každém posluchači vůbec a o každém člověku, který se odvažuje o hudbě mluviti, nebo dokonce pronášeti své úsudky. Velmi snadno mentoruje a kritisuje ten, kdo nechápe, oč skladateli běží a jak těžká je jeho práce.

Nesmíme být však příkří a svádět vinu pouze na jednu stranu, nýbrž musíme si uvědomit, že i posluchač i kritik má právo, aby byl nespokojen.

Laciná reakce na dobu nepostačuje. Moderní doba je doba těžká a

je především dobou shonu a rušného tempa. Nový svět se tomuto tempu dovedl přizpůsobit, ovšem za cenu velmi lacinou a cestou velmi snadnou. Jemu stačí v umění velmi málo a umění je tam také něčím jiným než u nás v Evropě. Je to umění povrchní, kterému stačí reagovati na moderní dobu tanečními rytmy a skladbami, v nichž rytmus vlivem exotických barev se přizpůsobuje životnímu shonu. Naproti tomu je tento proces v celé Evropě daleko složitější, neboť zde je to vývoj duchovní.

Proč pramení obtíž chápání současné hudby v době?

Evropský vývoj je totiž v umění tam, kde nachází rovnováhu duše a nikoli pouze smysly. Tato vytoužená rovnováha je ovšem moderní dobou velmi porušena. Moderní člověk v Evropě vidí, že v hudbě panovaly dříve vždy zákonitosti, které byly pak moderní dobou skoro úplně rozbity. Kolísá tedy mezi dvěma sobě cizími světy a vidí na jedné straně v uměleckém tvoření absolutní volnost, hýření a nevázanost, na druhé straně má však v sobě jako člověk disciplinovaný a duchovní jakousi skrytou vnitřní touhu po svázání výrazových prostředků a po vytvoření pevného řádu v umění a především v hudbě. Tímto nepoměrem mezi moderní dobou a svou skrytou touhou vytváří si také propast mezi hudbou starou a hudbou moderní. Ta propast tu beze sporu je, a to nejen u posluchačů, nýbrž i u skladatelů, což jest tím osudnější.

Proč dochází ke konservatismu?

Vidíme, že se posluchač vrací s oblibou ke starým mistrům, Beethovenovi, Smetanovi a Dvořákovi, a ani mu to nemáme za zlé, poněvadž po některých výstřelcích moderní hudby se ani jinak zotaviti nemůže, nemá-li totiž ztratit svou lásku k hudbě. Jeho vnímavý proces je zřejmě porušen, a proto i dokonce po návratu z nějakého koncertu moderní hudby zasedá doma ke klavíru a jako vítaný odpočinek a zotavení si hraje Mozarta.

My skladatelé si musíme klásti v první řadě otázku, proč je posluchač tak rozpolcen. Budeme mu věřiti tím spíše, protože se i v každém moderním skladateli odehrává při jeho tvůrčí práci naprosto obdobný proces. Posluchač se vrací k starým mistrům, poněvadž v nich nalézá požadovanou rovnováhu, ať již v melodii, výrazu, formě, nebo hlavně v opravdo-

vosti, kterou tato hudba oplývá. Moderní hudba jej zanechává neuspokojeného a podrážděného a nedodá mu oné požadované rovnováhy, ukojení a povznesení. Musíme se snažiti mu porozumět. To musí býti úkolem moderního skladatele, jinak by bylo všechno jeho snažení o nové cesty marné, neboť cesta k posluchači znamená také cestu k době a jejím požadavkům na skladatele.

Vidíme tedy, že je nejen propast mezi hudbou starou a moderní, nýbrž i mezi posluchačem a skladatelem a že je také propast mezi moderní dobou a skladatelskou prací v ní. Skladatel si musí všímati těchto zjevů velmi bedlivě a jeho úkolem je, aby tyto nesrovnalosti překlenul. Posluchač vidí a pozoruje v práci moderního skladatele mnoho neklidu a nevyrovnanosti. Bedlivý posluchač pozoruje na příklad na jedné straně bezohledný vývoj proti všem pravidlům, která mu byla vždy svata, ať již je to v harmonii nebo ve formě. Na druhé straně však pozoruje také onu vratkou půdu, na které stojí moderní skladatel, na př. návrat ke starým formám v opeře i symfonii, a proto se mu zdá celé to podnikání moderních skladatelů labilní, neopodstatněné a hlavně nepravdivé. Rádi mu to věříme a tento zájem nás těší, i když je někdy negativní a příliš stranický a laický. Věříme mu tím spíše, uvědomíme-li si, že naše cesty jako skladatelů jsou někdy velmi těkavé a že stále svádíme boj se sebou samými, s moderní dobou a s posláním hudby v ní.

Aktivní spolupráce obecenstva?

Chceme však, aby posluchač neodmítal snahy moderních skladatelů a aby si v první řadě uvědomil, že moderní doba znamená pro skladatele v ní žijícího něco naprosto nového, něco, co se nějakým způsobem nehodí k jeho práci, která je tak vysloveně duchovní, a že moderní skladatel již dříve, než začne skládati, musí se naučit vnímat plno nových věcí, které mu tato doba přináší, že toto vše musí strávit, s tím se vyrovnat a také smířit.

Naučí-li se posluchač chápati skladatelský proces v moderní době a všechno, co s tím souvisí i nepřímo, a uvědomí-li si, že skladatel tuto úlohu béře závažně, odpovědně a pravdivě, pak nebude propasti mezi posluchačem a skladatelem, ani mezi hudbou starou a moderní. Musí si

uvědomiti, že skoro u každého moderního skladatele zeje propast mezi moderní dobou, ve které žije a tvoří, a mezi jeho prací pro její duchovnost, ale že má také snahu, aby nějakým způsobem navázal na umění staré. Tento poznatek bude pro celé chápání moderní hudby nejzávažnější a zároveň nejprostší. Jde pouze o cesty, které toto chápání usnadní a objasní. To je v první řadě úkolem nejen kritiky, ale již i výchovy školské a dělnické. Dnes jsou pro takový zásah jistě dány všechny předpoklady a je jen otázkou, jakým způsobem tuto výchovu uskutečniti.

Jak přehodnotí skladatel protiklad minulého a současného?

Snaha moderních skladatelů navázati nějakým způsobem na umění staré nese v sobě ovšem také nebezpečí výtky konservatismu. Ale i sama moderní doba nese v sobě nějakou snahu o jistý konservatismus, nejen konservatismus vnější, ale i praktický, vnitřní: disciplinovanost v pohybu mas a usměrnění práce k blahu celku. My moderní skladatelé tedy nemusíme míti z této výtky nijaké obavy, ba naopak, neboť navázání na umění staré znamená přiblížiti se oné ideální výši Bohem posvěceného řemesla až k umělecké dokonalosti. Uvědomíme si s pýchou, že domyšlený konservatismus znamená rovněž konservaci a uchování duchovních principů. A o to nám umělcům musí jíti, neboť musíme a chceme své poslání chápati tak, abychom jasnozřením duchovní podstaty života i světa překonali materiálnost a duchovní mělkost moderní doby a abychom v ní zůstali majáky pravdy.

Skladatel je citlivá buňka. Novodobý člověk s duchovním vyrovnáním viděl a pozoroval moderní dobu bedlivěji než člověk průměrný. Neušlo mu tedy, že moderní doba vedla mnohdy k pokrytectví a falešnému augurství právě v umění. My hudebníci jsme to viděli tím spíše, že všechny naše buňky jsou obzvláště citlivé a poněvadž jsme tuto dobu prodělávali především ve svém umění, které tíže než kterékoli jiné se smiřuje s dobou a jaksi mimovolně hledá kontrast k vnějším událostem, poněvadž je niterné a tím již těžkopádnější než kterýkoli jiný projev duchovního života nebo dokonce života praktického. Viděli jsme s obavami, jak chápání významu a poslání skladatelů šlo a jde velmi pomalu, nepřiměřeně pomalu v poměru k jiným životním jevům. Byla tu nová

mládež, škola, rozhlas a široká vrstva dělnická a stále se nic nedělo, aby tyto vrstvy a instituce byly opravdově zapojeny do výchovného vývoje. Viděli jsme, že široké obecenstvo říkalo a ještě říká „moderní hudba“, a myslí přitom moderní tance. Viděli jsme, že široké obecenstvo s tíží pochopilo skladatele patřící již dávno minulosti a že na svoje objevení čeká ještě takový Bruckner, který snad až v budoucnosti bude posluchači tím, čím je mu dnes Beethoven a Smetana. Prodělali jsme dobu l'art pour l'artismu jako jakéhosi východiska, poněvadž se říkalo raději „umění pro umění“ nebo „pro umělce“, než aby se toto umění dalo všem, i oněm, kteří tak opožděně chápali nebo chápati nechtěli. Měli jsme šarlatány a falešné pokrytecké proroky, kteří vedli hudbu do slepé uličky a proti zdravé pravdě a neuvažovali o poslání hudby a o jejích úkolech, nýbrž pouze o svých malých zájmech a účastenství na pokroku v hudbě svou nepatrnou hřivnou, které scházel talent a jakýkoli zdravý předpoklad. Obraceli jsme se proto rádi do minulosti a srovnávali jsme na příklad zdravé hudebnictví Händelovo s nějakou ovlivněnou hudbou jinou. S pravou radostí jsme vítali a vítáme nově objevované klenoty barokní české hudby, která nám vydává svědectví o zdravém základu hudby zdejšího prostoru. A hlavně jsme pilně a důkladně uvažovali o poslání moderního skladatele a o jeho vyrovnání s dobou, ve které žije, a s uměním, které sám produkuje.

A k jakým názorům přicházíme? Vidíme, že moderní skladatel má úlohu velmi těžkou, že se musí vyrovnávati nejen s hudbou, ale i s dobou, ve které žije a která mu přináší stále nové a nové poznatky a objevy.

Pochodeň skladatele. V hudbě samotné mu musí jíti o pravdivost výrazu, neboť podstatou každého umění a zvláště pak hudby musí a může býti pouze *pravda*. Nezáleží na tom, co tato pravda je, je-li jí pro skladatele Bůh, příroda nebo nějaký zdravý či ozdravující pojem, ale musí to být pravda bezprostředně cítěná a zdravá.

Moderní skladatel si musí však také uvědomiti, že člověk moderní doby, tedy i skladatel i posluchač, tedy člověk s duchovním vyrovnáním, se ocitá v nových skutečnostech, a že je nutno tyto nové skutečnosti sladiti se světem duchovním a tedy i s hudbou. A i v tomto úkolu mu musí býti první směrnicí pravda.

Bude-li se moderní skladatel těmito zásadami říditi, tedy tím samočinně vyhlásí i boj nepravým šarlatánům a falešným prorokům. Na tomto podkladě bude moderní hudba zdravá a také opravdu moderní.

Milý čtenáři, jenž jsi zájemcem i posluchačem hudby! Rozuměj tomu! Hleď tomu podle svých sil a schopností porozuměti a hleď si přiblížiti skladatelovu práci, neboť skladatel si uvědomuje všechny skutečnosti moderní doby, které obklopují i tebe, vnímá je a zápasí s nimi a mnohdy o mnoho intensivněji než ty sám. Pochop jej! Pak najdeš cestu k němu a k jeho hudbě, jako on se snaží, aby ti přiblížil dobu. On buduje na starém umění stejně tak pečlivě jako ty na svých starých zvyklostech a jeho boj je o to těžší, že je méně praktický než ty, který stojíš na reálnější půdě.

Vše to si pečlivě uvědom, budeš jej potom chápati a pak také nebude propasti mezi tebou a mezi hudbou, kterou skladatel pro tebe tvoří!

ZNĚNÍ A PŘEKLAD VÝŇATKU Z NĚMECKÉHO DOPISU BEDŘICHA SMETANY

(Snímek proti titulnímu listu)

„Ich glaube, daß der Ruf der čechischen Nation als einer m u s i k a l i s c h e n ziemlich alt und bekannt sei, und eben d i e s e n zu erhalten, neu zu beleben, und ihn mehr und mehr zu heben, ist die Aufgabe eines jeden Künstlers, der zugleich von wahrer Vaterlandsliebe beseelt ist. I c h, ich mache bloß den Anfang.“

Friedr. Smetana

„Věřím, že pověst českého národa jako národa hudebního je dosti stará a známá, a právě zachovati ji, oživovati ji a stále více a více povznášeti jest úkolem každého umělce, který je prodchnut pravou láskou k vlasti. Já, já dělám pouze začátek.“

Bedřich Smetana

(Originál ve sbírce autografů *Fritze Donebaura* v Praze)

Obsah

HUDEBNÍ TĚLESA A SAMOSTATNÉ NÁSTROJE

FORMY

DĚJINY HUDBY

DĚJINY ČESKÉ HUDBY

ÚVAHY O HUDBĚ

ČESKÝ PROSTOR

HUDBA A OBECENSTVO

OBECENSTVO SE PTÁ HUDEBNÍKA NA PODROBNOSTI, KTERÉ BY CHTĚLO ZNÁT

O SKLADATELÍCH

CELESTIN RYPL

Promluvme si o hudbě!

III. vydání v květnu 1944 vydal Orbis, Praha (I. vydání vyšlo v listopadu 1943). 13 stran příloh s 27 obrázky. Písmem Granjon vytiskla knihtiskárna Orbis, Praha. Brož. 30 K